



ISSN 3041-1092 (Online)

ISSN 3041-1084 (Print)

УДК 821.161.2.09(051)

DOI: <https://doi.org/10.31652/3041-1084-2026-7>

7 • 2026

*Вірю дощам та цвітові
З яблунь, в прийдешній мир,
Що нам колись не болітиме
У світі колишніх зневір.
Ненависть відступить від серця,
Дощами змиється гнів,
У родом з дитинства люстерці
Знов усміхнуться святі.
Більше не вцілить снайпер
У серце моєї весни
Любов - це не забування,
А віра посеред війни.*

Ольга Деркачова

Засновник журналу «Українська література : історичний досвід і перспективи»

**ВІННИЦЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІМЕНІ МИХАЙЛА КОЦЮБИНСЬКОГО**

Рекомендовано до друку та поширення через мережу Internet Вченою радою
Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського,
протокол № 13 від 18 березня 2026 року.

Свідоцтво про державну реєстрацію

КВ № 25483-15423Р, видане Міністерством юстиції України 22.03.2023 р.,
ідентифікатор медіа R30-01573 (Рішення Національної ради 16.10.2023 № 1073).

Офіційний сайт видання: <https://intranet.vspu.edu.ua/ukrlit>

РЕДАКЦІЙНА КОЛЕГІЯ

ГОЛОВНИЙ РЕДАКТОР

Алла Віннічук – кандидат філологічних наук, доцент, Вінницький державний педагогічний університет імені Михайла Коцюбинського, Україна

ЗАСТУПНИК ГОЛОВНОГО РЕДАКТОРА

Віктор Крупка – кандидат філологічних наук, доцент, Вінницький державний педагогічний університет імені Михайла Коцюбинського, Україна

ВІДПОВІДАЛЬНИЙ СЕКРЕТАР

Вікторія Ткаченко – кандидат філологічних наук, доцент, Вінницький державний педагогічний університет імені Михайла Коцюбинського, Україна

Анна Горнятко-Шумилович – доктор габлітований, професор, Університет ім. Адама Міцкевича, Республіка Польща
Ольга Деркачова – доктор філологічних наук, професор, Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника, Україна

Наталія Науменко – доктор філологічних наук, професор, Національний університет харчових технологій, Україна

Олеся Наумовська – доктор філологічних наук, професор, Київський національний університет імені Тараса Шевченка, Україна

Альберт Новацький – доктор філософії, ад'юнкт, Люблінський Католицький університет Івана Павла II, Республіка Польща

Ольга Петрович – кандидат педагогічних наук, старший науковий співробітник, Естонський літературний музей, Естонія

Ярослав Поліщук – доктор філологічних наук, професор, Університет ім. Адама Міцкевича, Республіка Польща

Віктор Яручик – кандидат філологічних наук, доцент, Волинський національний університет імені Лесі Українки, Україна

EDITORIAL BOARD

EDITOR-IN-CHIEF

Alla Vinnichuk, Candidate of Philological Sciences, Associate Professor, Vinnytsia Mykhailo Kotsiubynskyi State Pedagogical University, Ukraine

DEPUTY EDITOR-IN-CHIEF

Viktor Krupka, Candidate of Philological Sciences, Associate Professor, Vinnytsia Mykhailo Kotsiubynskyi State Pedagogical University, Ukraine

EXECUTIVE SECRETARY

Viktoriia Tkachenko, Candidate of Philological Sciences, Associate Professor, Vinnytsia Mykhailo Kotsiubynskyi State Pedagogical University, Ukraine

Anna Horniatko-Szumilowicz, Doctor Habilitatus, Professor, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Poland

Olga Derkachova, Doctor of Philological Sciences, Professor, Vasyl Stefanyk Carpathian National University, Ukraine

Nataliia Naumenko, Doctor of Philological Sciences, Professor, National University of food technologies, Ukraine

Olesia Naumovska, Doctor of Philological Sciences, Professor, Taras Shevchenko National University of Kyiv, Ukraine

Albert Nowacki, PhD, Assistant Professor, Head of the Collegium of Applied Linguistics, The John Paul II Catholic University of Lublin, Poland

Olha Petrovych, Senior Research Fellow at the Estonian Folklore Archives, Estonian Literary Museum, Estonia

Yaroslav Polishchuk, Doctor of Philological Sciences, Professor, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Poland

Viktor Iaruchyк, Candidate of Philological Sciences, Associate Professor, Lesya Ukrainka Volyn National University, Ukraine



Вінницький державний педагогічний університет
імені Михайла Коцюбинського

7 • 2026

Науковий журнал • виходить 2 рази на рік.
Заснований у березні 2023 року • Вінниця

ЗМІСТ

ІСТОРІЯ ЛІТЕРАТУРИ

- Білоус П. В.* Міф про універсальність бароко 4
- Віннічук А. П.* Художня концепція національної історії в романі «Князь Кий» Володимира Малика 11
- Дибовська О. В.* Картографія мандрівки-втечі у часопросторі казкової повісті «Втеча звірів, або Новий бестіарій» Галини Пагутяк 24
- Крупка В. П.* Жіночі образи в романі «Соло для Соломії» Володимира Лиса: проблема ціннісних орієнтацій 33
- Цепкало Т. О.* Оніричні мотиви в поезії Віктора Крупки 43

ФІЛОСОФІЯ ЛІТЕРАТУРИ

- Юган Н. Л.* Постколоніальний вимір війни у романах «Половина жовтого сонця» Чімаманди Нгози Адічі та «Ендлінг» Марії Реви 53

ТЕОРІЯ ЛІТЕРАТУРИ

- Яручик В. П., Колесниченко К. В.* Специфіка жанру літератури жахів та його перекладу: відтворення атмосфери, психологізму, авторського стилю 68

ПОРІВНЯЛЬНЕ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО

- Кондратюк Л. М., Зелененька І. А.* Юліуш Словацький: українська школа в польському романтизмі та гетеїзмі 79

РЕЦЕНЗІЇ

- Чистяк Д. О.* Бібліографічні джерела українського літературознавства (2003–2021): метабібліографічний довідник 92

АРХІВНІ МАТЕРІАЛИ

- Присяжнюк Н. А.* Спроби біографії 95

УДК 821.161.2-3.09

DOI <https://doi.org/10.31652/3041-1084-2026-7-01>

Міф про універсальність бароко

The myth of the universality of Baroque

*Білоус Петро Васильович,
доктор філологічних наук, професор,
професор кафедри філології
Комунального закладу вищої освіти
«Луцький педагогічний інститут»
Волинської обласної ради
orcid.org/0000-0001-7487-6230
bpv1953@ukr.net*

Надійшла до редакції : 18 серпня 2026 р. Схвалено до друку : 02 вересня 2026 р.

Анотація. У статті аналізується твердження Д. Чижевського про те, що бароко – універсальний спосіб зображення дійсності. Ідея ученого про універсалізм бароко була підхоплена пізніше українськими літературознавцями, які досліджували цей стиль уже тоді, коли бароко перестало бути забороненою темою в Україні. Однак у трактуванні універсалізму барокового стилю відбулася певна трансформація: йшлося не так про універсальність стилю, як про його здатність створювати універсальну картину світу. Автор статті доходить висновку, навівши численні прилади з українського бароко XVIII – XVIII ст., що в цьому формулюванні відображається певна ідеалізація бароко, надання йому якоїсь супер-риси. Різноманіття, всеосяжність, загальність (універсальність) передбачає структурну єдність, певну системність, цілісність, але ж бароко – світ, який «розглядається по частинах», бо він не цілісний, він не просто різний – він розрізнений.

Ключові слова: бароко, універсалізм, українська література, світогляд, стиль.

Abstract. The article analyses D. Chyzhevsky's assertion that Baroque is a universal way of depicting reality. The scholar's idea of Baroque universalism was later taken up by Ukrainian literary scholars who studied this style after Baroque ceased to be a forbidden topic in Ukraine. However, there was a certain transformation in the interpretation of the universalism of the Baroque style: it was not so much about the universality of the style as about its ability to create a universal picture of the world.

The author of the article concludes, citing numerous examples from Ukrainian Baroque of the 18 th–19 th centuries, that this formulation reflects a certain idealisation of Baroque, attributing to it a kind of super-trait. Diversity, comprehensiveness, universality (universality) implies structural unity, a certain systematicity, integrity, but Baroque is a world that is 'viewed in parts' because it is not integral, it is not just different – it is fragmented.

Keywords: baroque, universalism, Ukrainian literature, worldview, style.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Уперше про універсалізм бароко написав Дмитро Чижевський у незавершеній праці «Український літературний барок» (Прага, 1942), зокрема у нарисі «До проблем бароко». Там зазначено: «Бароко – останній великий стиль, всеохопливий, всепроникливий! І тим більш дивно, що так довго не помічали цього універсального стилю поза межами пластичних мистецтв» [6, с. 331–332]. Справді, перші дослідники бароко (Якоб Буркгардт, Корнеліус Гурліт, Генріх Вельфлін) не вели мову про універсалізм цього стилю в європейському мистецтві, зокрема й в словесному.

Тему бароко як універсального стилю Д. Чижевський розвинув далі у своєму нарисі, виділяючи «основні елементи, які характеризують цей стиль». До тих основних елементів він відніс «синкретичність, в якій зростається в єдність різноманітне, що виходить не з одного чи нечисленних пунктів погляду, а з багатьох», а також «синтетичність», маючи на увазі «синтез культури середньовіччя («готики») та Ренесансу» [6, с. 333–334]. Учений вказує і на такі ознаки бароко, як «динаміка», «антитетика» (особлива прихильність бароко до антитез), «символізм», імпресіонізм («засіб зробити враження на людину тої доби»), «театральність», «дивний ілюзіонізм», «гра». Однак «одна з найяскравіших рис» бароко – «унівесалізм», який убачається і в «системі антитетичних елементів, які з легкістю охоплюють всю різноманітність буття» і мають свою «ієрархію», і у «всеприсутності» («логічної та методологічної»), і в мисленні, світогляді «людини бароко», складної й неодноманітної [6, с. 336–340].

Ідея Д. Чижевського про універсалізм бароко була підхоплена пізніше українськими літературознавцями, які досліджували цей стиль вже тоді, коли бароко перестало бути забороненою темою в Україні.

Постановка завдання. Проаналізувати положення Д. Чижевського про універсалізм бароко і довести його хибність, методологічну неточність, оскільки бароко, як свідчать приклади із творів українських письменників барокової доби, – світ, який «розглядається по частинах», він не цілісний, не просто різний – він розрізнений.

Виклад основного матеріалу. У трактуванні універсалізму барокового стилю відбулася певна трансформація: йшлося не так про універсальність стилю, як про його здатність створювати універсальну картину світу. Аналізуючи

українську поезію XVII – XVIII ст., Богдана Крися констатує, що «відбувається процес відкриття того універсального сенсу, який відповідає універсальному образіві світу» [3, с. 205]. Леонід Ушкалов також не оминає нагоди сказати про універсалізм бароко, посилаючись на Д. Чижевського: «Переїняте своєрідною універсалістською настановою, барокове письменство напрочуд природно обіймає найрізноманітніші за настроєм та стилем твори, від профетичних та профанічних, навіть порнографічних» [5, с. 160].

Найбільше про «універсальну картину світу» у творчості письменників українського бароко писав Валерій Шевчук у «Музі Роксоланській» (книга друга, 2005). Він вважає, що «тема має концептуальне значення і є, до певної міри, ключем до розуміння барокових мистецьких структур, тобто поетики цієї стильової течії» [7, с. 38]. За В. Шевчуком, універсальна картина світу має два виміри: «макрокосм (опис Землі, планет, країни, природи та її явищ, тваринного та рослинного світу) і мікрокосм (людина з її вадами та достоїнствами, з непримиренною боротьбою у ній цих начал, про життя, смерть і заняття людини» [7, с. 38]. Варто зауважити, що така картина світу притаманна загалом для літератури будь-якого стилю, зокрема і для літератури Середньовіччя та Відродження, які передували добі Бароко. Однак В. Шевчук концентрує увагу на бароко і виділяє у бароковій картині світу утопічні уявлення, відображені у творах, уявлення про пекло і рай, змалювання «візерунку цнот» окремої людини, опис усіх можливих «людських умілостей», «християнських божеств», явищ природи, елементів світобудови, розповідь про героїв (святих, історичних осіб), персоніфікацію «достоїнств і гріхів» земної людини тощо [7, с. 39–44]. Ураховуючи все назване, можна зробити висновок про те, що стиль бароко синтезував середньовічні та ренесансні уявлення про світ і людину, що перегукується із тезою Д. Чижевського, але що тут є від бароко, а що від інших епох – питання залишається відкритим.

Не всі учені, які досліджували бароко, перейнялися темою універсальності цього стилю. Наприклад, архієпископ Ігор (Ісиченко) у своєму підручнику «Історія української літератури: епоха Бароко XVII – XVIII ст.» (2011) серед властивих бароковому стилю ознак не називає універсальність, натомість є суб'єктивність, динамізм, символізм, метафоричність, концептизм, театральність, ерудованість автора, особливі барокові коди [2, с. 28–31] (всі ці ознаки враховані, опрацьовані та проілюстровані у численних статтях, монографіях, дисертаціях українських науковців протягом останніх трьох десятиліть). Про універсалізм бароко тут не йдеться.

І це цілком слушно. Слід було б поміркувати (і, можливо, переглянути усталену думку) про «універсальну картину світу» у бароковому мистецтві. Як мені видається, у цьому формулюванні відображається певна ідеалізація бароко, надання йому якоїсь супер-риси. Різноманіття, всеосяжність, загальність (універсальність) передбачає структурну єдність, певну системність, цілісність (єдність різноманітностей), але ж бароко – світ, який «розглядається по частинах», бо він не цілісний, він не просто

різний – він розрізнений, то чи можлива універсальна картина світу? На мій погляд, література жодної епохи не може дати універсальної картини світу, а бароко, як і кожен інший стиль або тип творчості, по-своєму заангажоване, однобічне, відтак може тільки нав'язати нібито універсальне бачення світу.

Коли мова заходить про універсалізм бароко, то виникає питання, яке можна розглядати принаймні у двох площинах.

По-перше, цей універсалізм мислиться як максимально можливий набір художніх засобів, покликаних зображувати дійсність. Виходить, художній арсенал бароко наскільки багатий і різноманітний, що ні до нього, ні після нього література не мала спроможності зображувати світ, як це вдається робити бароковому типу творчості (стилю). Здається, саме таку властивість бароко мав на увазі Д. Чижевський та апологети цієї ідеї.

По-друге, універсалізм стосується тематичного зображення світу («універсальна картина світу»), що демонструє В. Шевчук. І тут ідеться не так про художні засоби зображення, як про зображення світу і людини, причому це зображення претендує на всеосяжність і загальність. У такому разі світ, а в ньому людина постають у всій повноті свого вираження та проявів.

Проте якщо взяти обидві площини у трактуванні універсалізму бароко, то все одно не будемо мати чіткої відповіді на питання: а що таке універсалізм бароко? І чи взагалі можна знайти таку відповідь?

Уявлення про універсалізм бароко спростовують літературні твори, які з'явилися в Україні протягом XVII – XVIII ст. Звернімося до поезії цього часу, яку зазвичай найчастіше пов'язують зі стилем бароко. Знаковим явищем у цьому сенсі є збірка віршів «Світ, розглянутий по частинах» Данила Братковського. Є тут один такий характерний для смислової і художньої концепції всієї збірки вірш:

*Ой що за диво діється на світі,
Що тому смішки, тому сльози лити,
Один здоровий, а інший хворує,
Один щасливий, а інший горює,
Той волає з болю, той радість голосить,
Той їсть паштети, а той хліба просить,
Той спить на перинах, той кров розливає,
Той в красних шатах, той в гною конає.
Осягнули б світу трагедію люди,
Коли б предивне приключилось чудо:
Убрані й голі, здорові і хворі,
П'яні й голодні, веселі і в горі,
Коли б всі разом зійшлись в одній хаті –
Що світ предивний, усім стало б знати
[4, с. 341; адаптація В. Крекотня].*

Найперше, що впадає в око у цьому вірші, він побудований на антитезах.

Прихильники універсалізму барокового стилю чи універсальної картини світу не раз відзначали, що бароко властива антитетика, за допомогою якої зводяться протилежності у певну єдність, а це є, мовляв, ознакою універсальності у зображенні світу і людини. Проте поет не створює цілісну, загальну, всеосяжну картину світу, а ніби розглядає його по «частинах», котрі мають як позитивний, так і негативний смисл. У вірші таки присутня настанова на єдність, універсальність зображеного світу, але вона тільки припускається, вона практично неможлива, тому й виражена умовним способом: «Коли б всі разом зішлись в одній хаті...». Пізнання універсалій світу можливе лише за певної, ілюзорної умови, але нездійсненне, тому найкращий спосіб – розглянути його по частинах, розрізнених між собою. Так, світ множинний, великий, не пізнаний до решти, і людині його досягнути неможливо, тобто вона не здатна досягнути світ у його універсальній єдності, яка, можливо, існує, але для пізнання недоступна.

Лазар Баранович спробував зобразити узагальнену картину світу через осмислення універсалізму часу, застосувавши улюблену для бароко антитетику:

*Є час для всього, мудрі так казали,
Котрі на світі добре все пізнали.
Час народитись, смертний час чатує,
Бог забере в нас, Бог нас обдарує.
Час плачу сміху, час будинки ставить,
Час їх валити, час мовчать, час править.
Постити, їсти, спати час, кохати –
На все у світі треба час свій мати.
Тобі як, Боже, час ми повертаєм –
Час не марнуєм, а про себе дбаєм.
Час сей зверни на добру вічність, Боже,
Поки нам вічність думку не тривожить
[4, с. 298; адаптація О. Кречотня].*

Це варіація на одну з тем проповідей Екклезіаста (3:1–8), у якій Л. Баранович по-своєму тлумачить час як універсальну людського буття, але не пропонує читачам універсальної картини світу, бодай і барокової. Радше, йдеться тут про різноманіття і суперечливість буття людини, про вимушене сприйняття «марного світу», у якому людина живе, дбаючи передусім про себе, допоки «вічність думку не тривожить», тобто коли не думає про смертний час. Маємо строкагу «картину світу» людського, але не всього світу (природи, космосу), все замикається на «космосі» людського буття, яке неодмінно завершиться, якщо навіть не перейматися такою думкою. Той інший світ, у якому живе людина, трактується у кількох віршах «Лютні Аполлонової» Л. Барановича як руїна, що асоціативно в'яжеться із «великою руїною» України у другій половині XVII ст. Отже, виходить, що зображений ним світ не універсальний, не гармонійний, а зруйнований тими ж людьми, у серці і душі яких народилася руїна, прагнення до руйнування.

Спробу осягнути людський світ як універсальне поняття здійснив Іван Величковський у циклі «Минути» (книжечка «Зегар з полузегарком...»). Поет перераховує чимало різноманітних, часто протилежних за семантикою «елементів» людського буття («младенчество, отрочество, юношество, мужество, старчество», «слава, багатство, честь, п'янство, гордость, пиха», «хвороби, переслідування, мучення, біди, скорби, обиди, рани» тощо [4, с. 320–321], які так чи інакше пов'язані із плинністю часу, станом людини, обставинами її життя. Цей своєрідний каталог властивостей, станів, обставин може претендувати на універсальність у тлумаченні людського життя, однак цей каталог може бути продовжений, не все у ньому враховано, і знову ж таки, як і в Л. Барановича, тут немає «універсальної картини світу», бо світ матеріальний (природа), світ уявний (космос) тут відсутні.

Климентій Зіновійв, можливо, найбільше своїми віршами претендує на всеохопність у зображенні світу людей (його твори гомоцентричні), бо писав на різноманітні теми, чим і вирізняється з-поміж поетів барокової доби. Здавалося б, немає такої теми із людського побуту і праці, яку б пропустив К. Зіновійв (чого вартий лише цикл про ремесла, де йдеться про півсотні професій). Дослідники творчості поета не без підстав називали його вірші «енциклопедією» давноминулого часу (кінець XVII – початок XVIII ст.). І все ж із його доробку випало чимало тем, які стосуються як релігійної, так і світської сторін людського буття, поет цурається описів природи, роздумів про всесвіт, не прагне до філософських узагальнень. Зміст його віршів розчиняється здебільшого у побуті, часом піднімається до певних узагальнень у розумінні багатства і бідності (наприклад, «О багатстві і о нищеті», «О убогих і о багатих» та ін.), але це не універсальна картина світу, а спроба описати те, що автор пізнав, будучи мандрівним монахом.

І в прозових творах XVII – XVIII ст. не знаходимо «універсальної картини світу» (певний виняток становить хіба що філософська система уявлень про світ і людину у трактатах Григорія Сковороди). Козацькі літописи (Самовидець, Григорій Грабянка, Самійло Величко) зобразили історичні події в Україні протягом кількох бурхливих десятиліть (переважно друга половина XVII ст.), але це не вся, не повна історія України, а лише її «козацька» частина. Можна погодитися з тим, що ті літописи подали в цілому грандіозну картину боротьби українців за свободу і незалежність, однак значна частина побутового, матеріального життя звичайних селян випала з цієї картини.

Гарним прикладом спроби осягнути світ в усій його різноманітності подав Василь Григорович-Барський у своїх «Мандрах», розповідаючи про чвертьвікову подорож по країнах Європи, Близького Сходу, Північної Африки, розповідаючи систематично про географію, історію, побутування різних релігій, архітектурні споруди, різноманітні місцевості, але його мандрівка, як і вся розповідь, оповиті ідеєю не так пізнання світу, як прагненням реалізувати свої духовні наміри у досягненні Святої Землі. Цілеспрямовано тяжіючи до християнських святинь і зосереджуючись на їх описах, В. Григорович-Барський захоплюється передусім

розмаїттям і поліфонічністю світу, який відкривається перед ним у часово-просторових вимірах. Мандрівникові не властива, як паломникам попереднього періоду, вибірковість у зображенні побаченого, почутого, пережитого – він нагромаджує у своїх записках найрізноманітніший матеріал, від чого твір перетворюється на химерний резервуар, з якого можна почерпнути відомості як світського, так і релігійного характеру. Громіздкі інформативні ряди, чергування загального плану зображення із сумлінним опрацюванням деталей, нарощення основних повідомлень за рахунок дрібних фактів, намагання стилістично пов'язати і поєднати все, що заноситься у твір, – все це надає «Мандрям» барокової вишуканості та багатства форм [1, с. 733–747].

Можливо, саме цей автор був найближчим у своєму творі до того, щоб засвідчити «універсальну картину світу», зобразити час і простір, який найбільше виражає таке поняття.

Висновки. Ідея про універсальність бароко виявилася міфом, який намагалися деякі дослідники цієї епохи і цього стилю розгорнути у своїх наукових розвідках. Будь-який стиль чи тип творчості не може претендувати на універсальність, маючи певні смислові і художні домінанти, які здатні зображувати дійсність і творити «картину світу» лише зі свого погляду, зі своїх методологічних позицій. Бароко у цьому розумінні не становить собою винятку, то наближаючись, то віддаляючись від універсального зображення світу.

Список використаних джерел:

1. Білоус П. Мандрівка до цілощих джерел. Післямова. Мандри по Святих місцях Сходу з 1723 по 1747 рік / Пер. з давньоукр. П. Білоуса. Київ: Основи, 2000. С. 733–747.
2. Ісиченко Ігор, архієпископ. Історія української літератури : епоха Бароко XVII–XVIII ст. Львів–Харків–Київ: Святогорець, 2011. 568 с.
3. Криса Б. Пересотворення світу. Українська поезія XVII–XVIII століть. Львів: Свічадо, 1997. 216 с.
4. Українська література XVII століття : Синкретична писемність. Поезія. Драматургія. Белетристика. Київ: Наукова думка, 1987. 608 с.
5. Ушкалов Л. Українське барокове богомислення. Сім етюдів про Григорія Сковороду. Харків: Акта, 2001. 221 с.
6. Чижевський Д. Українське літературне бароко : Вибр. праці з давньої літератури. Київ: Обереги, 2003. 576 с.
7. Шевчук Валерій. Муза Роксоланська: у 2-х кн. Кн. друга : Розвинене бароко. Пізні бароко. Київ: Либідь, 2005. 728 с.

References:

1. Bilous, P. (2000). Mandrivka do tsiuloshchykh dzherel. Pisliamova. Mandry po Sviatykh mistsiakh Skhodu z 1723 po 1747 rik / Per. z davnoukr. P. Bilousa. Kyiv: Osnovy, p. 733–747.
2. Isichenko, Ihor, arkhiepiyskop. (2011). Istoriia ukrainskoi literatury : epokha Baroko XVII–XVIII st. Lviv–Kharkiv–Kyiv: Sviatohorets, 568 p.
3. Krysa, B. (1997). Peresotvorennia svitu. Ukrainska poezii XVII–XVIII stolit. Lviv : Svichado, 216 p.
4. Ukrainska literatura XVII st.: Synkretychna pysemnist. Poezii. Dramaturhiia. Beletrystyka. (1987). Kyiv: Naukova dumka, 608 p.
5. Ushkalov, L. (2001). Ukrainske barokove bohomysslennia. Sim etiudiv pro Hryhoriia Skovorodu. Kharkiv: Akta, 221 p.
6. Chyzhevskiy, D. (2003). Ukrainske literaturne baroko : Vybr. pratsi z davnoi literatury. Kyiv: Oberehy, 576 p.
7. Shevchuk, Valerii. (2005). Muza Roksolanska : u 2-kh kn. Kn. Druha: Rozvynene baroko. Piznie baroko. Kyiv: Lybid, 728 p.

Художня концепція національної історії в романі «Князь Кий» Володимира Малика

The Artistic Concept of National History in the Novel «Prince Kyi» by Volodymyr Malik

Віннічук Алла Петрівна,

кандидат філологічних наук, доцент,

завідувач кафедри української літератури

Вінницького державного педагогічного університету

імені Михайла Коцюбинського

orcid.org/0000-0003-0359-4169

Alla.Vinnichuk@vspu.edu.ua

Надійшла до редакції : 04 вересня 2026 р. Схвалено до друку : 14 вересня 2026 р.

Анотація. У статті здійснено комплексний аналіз художньої концепції національної історії в романі «Князь Кий» Володимира Малика. Розглянуто концепцію художньої інтерпретації історичного матеріалу, зокрема співвідношення історичної достовірності та авторського вимислу як ключового засобу конструювання історичної нарації. Досліджено домінуючі мотиви, що визначають авторське бачення національної історії, серед яких формування патріотичної самосвідомості, осмислення історичної пам'яті та конструювання ідеї національної єдності. Охарактеризовано жанрово-структурні особливості твору, що поєднують елементи історичного роману, пригодницького наративу та біографічної реконструкції. Проаналізовано образотворення центрального персонажа – князя Кия, його функціонування як символу національної ідентичності. У статті доведено, що художній роман В. Малика виконує роль не лише відтворення минулого, а й його актуалізації в сучасному культурно-історичному контексті, підкреслюючи функцію літературного тексту як засобу формування колективної національної свідомості.

Ключові слова: художня інтерпретація, національна історія, історичний роман, художній вимисел, «Князь Кий», Володимир Малик, історична пам'ять, національна ідентичність, жанрова специфіка.

Abstract. The article presents a comprehensive analysis of the artistic conception of national history in Volodymyr Malik's novel Prince Kyi. The study examines the concept of artistic interpretation of historical material, particularly the relationship between historical accuracy and authorial fiction as a key means of constructing historical

narration. Dominant motifs shaping the author's vision of national history are investigated, including the formation of patriotic consciousness, the reflection on historical memory, and the construction of the idea of national unity. The genre-structural features of the work are characterized, combining elements of the historical novel, adventure narrative, and biographical reconstruction. The depiction of the central character, Prince Kyi, is analyzed, highlighting his function as a symbol of national identity. The article demonstrates that Malik's artistic novel performs not only the role of reproducing the past but also of actualizing it within the contemporary cultural-historical context, emphasizing the function of the literary text as a means of shaping collective national consciousness.

Keywords: literary interpretation, national history, historical novel, artistic fiction, «Prince Kyi», Volodymyr Malik, historical memory, national identity, genre specificity.

Постановка проблеми. Потреба переосмислення національного минулого стає особливо виразною в умовах соціальних трансформацій, які супроводжуються зміною ціннісних парадигм, переглядом історичних наративів та формуванням нових моделей колективної ідентичності. Художні твори на історичну тематику моделюють уявлення про минуле, структурують культурну пам'ять та формують національну свідомість. Історичний твір виконує функцію медіатора між документальною історією та художньою інтерпретацією, надає подіям емоційного, морального і культурного вимірів.

Роман «Князь Кий» Володимира Малика є художньою спробою реконструкції найдавніших сторінок української історії. Автор змальовує становлення Києва як центру політичної та духовної влади, апелює до легендарних джерел, збагачує оповідь національними символами й образами. Такий підхід дозволяє розкрити не лише художню цінність твору, а й виявити, яким чином формуються історичні наративи у масовій свідомості.

Аналіз роману «Князь Кий» В. Малика у контексті історичної белетристики дає змогу виявити специфіку авторської інтерпретації національного минулого, простежити взаємодію історичної правди та художнього вимислу, а також з'ясувати вплив літератури на формування уявлень про національну ідентичність. Урахування культурного, ідеологічного та жанрового контекстів дозволяє об'єктивно оцінити значення роману в українському літературному процесі.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Сучасна українська наукова думка демонструє зацікавлення до творчої спадщини В. Малика, що простежуємо як у загальних оглядах історичної прози, так і в спеціалізованих дослідженнях, присвячених окремим творам письменника. Тематичний та жанровий потенціал історичних романів автора розглядається крізь призму проблем ідентичності, етики, наративної структури та рецепції.

У розвідці Л. Віщениї [4], яку присвячено 100-річчю від дня народження В. Малика, подано узагальнений огляд творчості митця, зацентровано на авторській

послідовності в утвердженні національних цінностей через художнє осмислення історичного матеріалу.

У статті К. Волинського [5] простежено зв'язок між особистісними рисами письменника та його ідейно-художніми орієнтирами.

Г. Максименко [8] виокремлює ціннісні константи, закладені у творах В. Малика, зокрема розглядає їх крізь призму загальнолюдських та національних уявлень.

Окремий напрям сучасної рецепції становлять розвідки, присвячені роману «Князь Кий». Так, Л. Нечаюк [10] здійснює ґрунтовний аналіз образної системи твору, аналізує опозицію персонажів у межах концепту антиподності, виокремлює «гунську тему» як важливий складник сюжетної динаміки.

У форматі ширшого дискурсу масової літератури творчість В. Малика аналізує С. Філоненко [14], підкреслюючи її функціонування в координатах історико-пригодницького жанру, що поєднує розважальну динаміку з просвітницьким пафосом.

З'ясовують характер історичної белетристики В. Малика І. Козюра та В. Козюра, науковці акцентують на синтезі епічної оповіді з романтизованими мотивами пригодницької прози, у якій національно-історичний матеріал набуває художньої завершеності через дієвий сюжет, виразних героїв та чітко окреслені моральні орієнтири.

Звернення до давньоруської тематики у романі «Князь Кий» стало логічним продовженням авторського задуму, втіленого в попередніх історичних творах, зокрема в тетралогії «Таємний посол» та романі «Чорний вершник».

Постановка завдання: проаналізувати специфіку художньої інтерпретації національної історії в романі «Князь Кий» В. Малика; визначити співвідношення історичної правди та художнього вимислу як компонентів авторської інтерпретації минулого; дослідити мотиви, що формують авторську концепцію національної історії; охарактеризувати жанрові особливості твору; розкрити специфіку образотворення центрального персонажа та його роль у формуванні ідеї національної єдності.

Виклад основного матеріалу. Проблема співвідношення художньої вигадки та історичної достовірності в романі «Князь Кий» Володимира Малика постає як ключовий аспект у сучасному науковому дослідженні прози митця. Автор моделює давньоруську добу, послуговуючись джерельною основою – літописи, археологічні пам'ятки, етнографічні дані – однак репрезентує її крізь призму художнього переосмислення. Композиційна структура твору тяжіє до епічної масштабності, що дозволяє не лише відтворити загальну атмосферу історичної епохи, а й сформувані уявлення про неї відповідно до авторської ідеї. У художньому просторі реконструюється уявний образ Києва як осердя державотворення, а постать Кия набуває ознак символу – не лише історичного персонажа, а й уособлення моральної сили, покликання, здатності до жертвності й об'єднання.

Такий підхід послідовно реалізується у ключових епізодах роману. Кий постає як герой, покликаний вести народ до об'єднання, – «Друзі! Братове! Нині вирішується доля полянського племені! ...Я упевнений – ми переможемо! А боги допоможуть нам!» [9, с. 195]. Отже, автор підкреслює концепцію історичної місії героя. Навіть архітектоніка образу Київської Русі будується на підставі сакралізованого уявлення про центр сили: «Там живе наш дядько Межамир! Там частка роду нашого – русь!» [9, с. 211]. Такі фрази формують символічну вісь оповіді – Київ як точка зародження не лише політичної сили, а й духовної єдності.

У межах концепції історичної правди В. Малик упроваджує у романі «Князь Кий» образи, що тяжіють до типологічної узагальненості, однак водночас зберігають індивідуалізовану психологічну мотивацію. Така подвійна наративна стратегія дозволяє автору зберегти баланс між художньою вигадкою та історичною автентичністю. Постає Кия як історичного лідера формується не лише через зовнішній сюжетний рух, а й через низку етичних випробувань, які підкреслюють його моральну домінанту як національного героя. Характеристика героя детермінується динамікою міжособистісних конфліктів і стратегічного мислення, що постає в межах історичних обставин, але подається крізь призму художнього осмислення.

На цьому тлі особливу вагу набуває протиставлення Кия та Чорного Вепра – персонажа, який уособлює відчуження від моральних цінностей, закорінені у традиції роду. Мотив братовбивства, якого вдається Вепр, виступає не лише фабульним поворотом, а й репрезентацією зради роду, порушення сакральної гармонії. Як свідчить фраза Чорного Вепра: «Поляни! Родовичі! Я есмь князь ваш!...» [9, с. 166], – ця позиція викристалізовує світоглядний розрив між героями. Кий, навпаки, діє відповідно до ідеалів єдності й честі: «Сам Тенгрихан покликав гуннів до панування над іншими народами і племенами, і це панування – на десять тисяч літ!... Бо за вас вступився ваш князь Чорний Вепр, котрий пообіцяв – і за себе і за вас – вірно служити мені і під час миру і під час війни...» [9, с. 166]. Автор свідомо підкреслює ідейне напруження, яке веде до кульмінації морального вибору.

Аналізуючи структуру романного образу у творі «Князь Кий», Л. Нечаюк [10] зосереджується на феномені антагоністичної пари персонажів, формує концепцію образів-антиподів як жанрову ознаку історико-пригодницької прози В. Малика. Центральним у цій опозиції постає образ Чорного Вепра – персонажа, який поєднує риси гунського та слов'янського походження, символізуючи, в художньому вимірі, міжетнічне й ментальне розмежування. Автор наголошує на штучному, але сюжетно вмотивованому конструюванні цього образу, що уможливлює поглиблену інтерпретацію конфлікту особистого й колективного, внутрішнього й суспільного, родового й позародового.

Послідовне протиставлення Чорного Вепра Кию, що втілює ідею об'єднувачого державного начала, розгортається на рівні ціннісних орієнтацій. Якщо Кия зображено як мудрого правителя, здатного до інтеграції сил роду та племені, то

Веpr реалізує концепт насильницького захоплення влади, руйнівної стратегії домінування, зради та морального спустошення. Ця бінарна структура дозволяє В. Малику актуалізувати глибинні морально-етичні конфлікти, що постають універсальними для будь-якого історичного періоду: «Ні, Чорний Веprе, він загинув від твоєї руки! Хай усі знають, що то ти вистрілив у спину своєму братові!» ... «Ми не визнаємо тебе за князя!» – «Братовбивець!» [9, с. 166]. У такий спосіб роман набуває ознак художнього моделювання національного міфу, де боротьба за владу одночасно виявляє природу правління, а також засади легітимності лідера в архаїчному соціумі [10, с. 117].

У романі історична правда подається не як хронікальна точність, а як ідея моральної історії. Саме через протиставлення образів, побудованих на глибокому психологічному конфлікті, В. Малик формує метафору національного вибору: між силою і справедливістю, між узурпацією і згодою, між владою і служінням. У цій художній концепції на першому плані не фактологія, а концептуалізація історичної правди як ціннісного орієнтиру.

Автор майстерно відтворює суспільну структуру, воєнні конфлікти та культурні коди давньослов'янського світу. Основу історичної реконструкції складають численні етнографічні деталі, топоніми, звичаєві практики, що формують у читача враження автентичного культурного простору: «Над безлюдним степом зависла сонна тиша. Ні хмаринки на небі, ні подиху вітерцю. Тільки чути, як ліниво пересвистуються бабаки та шелестить під кінськими копитами сива ковила» [9, с. 22]. Письменник не лише відтворює зовнішній вигляд побуту, а й демонструє його через діалогічні структури, поведінку персонажів, символічну систему образів.

Однією з промовистих сцен, у яких реалізується образна репрезентація родових традицій та ритуальних практик, постає епізод звернення старійшини Тура до язичницьких богів. Цей момент не лише відтворює дохристиянські уявлення про сакральність звичаю, а й функціонує як художнє відображення морального коду спільноти. У тексті читаємо: «О ясноликий Хоросе-Світовиде, і ти, грізний Перуне, ви чуєте мене?.. Це старійшина роду русів, що з племені полян, богобоязний Тур, звертається до вас... Дякую вам, боги, за те, що вклали в мої руки силу, а в очі – далекозорість! А ще дякую за те, що наслали під мій спис і під списи моїх синів – Кия, Щека та Хорива – жадану здобич! Частина її по праву належить вам, боги, і ви одержите потребу...» [9, с. 7]. Така сцена не обмежується функцією зображення побутової обрядовості – вона демонструє ієрархічну побудову родового устрою, де старійшина виступає як представник племені перед надприродними силами. Жертвоприношення, згадане в монолозі, маркує не лише духовну відданість, а й моральну відповідальність за колективне благо, підкреслює сакральний зв'язок між воєнною доблестю, родовим устроєм і віруваннями. У такий спосіб ритуал постає в романі не як формальність, а як акт колективного самоствердження та єднання громади, що набуває символічної ваги в структурі наративу.

Також окреслена географія місцевості, згадки про стародавні топоніми та

етноніми (наприклад, «Анти», «Поляни», «Гуни»), підкріплює відчуття історичної достовірності: «Слов'яни здавна жили по Дністру і по Бугу, по Росі і по Дніпру, по Десні і по Прип'яті аж до Карпат і Вісли» [9, с. 7]. Автор не апелює до конкретних дат чи аналітичного апарату, але формує художнє середовище, в якому реконструкція історії здійснюється через деталь, ритуал і дію. У такий спосіб В. Малик не просто змальовує минуле, а формує специфічну національну міфологію, де художня правда слугує способом осмислення історичної ідентичності.

У романі «Князь Кий» В. Малик не лише відтворює міфологізовану історію заснування Києва, а й намагається реконструювати соціально-політичний контекст доби, у якому відображено становлення інститутів влади, формування спільноти, ментальні орієнтири племені. У другій половині твору, зокрема в розділах, де описано підготовку до вирішального бою, зрада Чорного Вєпра, внутрішні міжродові суперечності та завершальний виступ Кия на вічі, автор прагне історично вмотивувати події, які в літописах збереглися у вигляді короткої згадки про заснування міста.

Джерелом художньої правди стає діалог між героєм і громадою, в якому втілено архаїчні механізми ухвалення рішень: «Ми вільні люди й живемо в самоправстві – скликаємо віче і вибираємо князем найдостойнішого! Чому ж зараз маємо відступати від покону батьків?» [9, с. 147]. У цій сцені розкрито ідею про демократичні засади давньослов'янського устрою, де особистість не нівелюється громадською волею, а має змогу висловити її і реалізувати.

Історична правда, трансформована у художній формі, виявляється й у побутових деталях: описах військової організації, стосунків між родами, ролі старійшин, системі релігійних уявлень, зокрема культу Перуна, практиці жертвоприношень, яка фіксується автором не як фантастичний елемент, а як вмотивована частина духовного життя. Таким чином, роман конструює історичну реальність на межі між міфом, фольклорною традицією і фактами, не претендуючи на документальність, але водночас і не вдаючись до відкритої вигадки.

Історичні джерела, зокрема «Повість временних літ», подають інформацію про князя Кия обмежено, кількома фразами. У романі В. Малик послідовно й аргументовано розгортає цю згадку, наповнюючи її внутрішньою логікою, психологією героїв, мотивацією вчинків. У такий спосіб формується художня правда, яка не заперечує літописної основи, а наповнює її соціальним, моральним і духовним змістом. Саме ця якість твору надає йому ознак історичного роману, що претендує не лише на художнє зображення минулого, а й на його смислове пізнання.

Побудова сюжету у романі «Князь Кий» підпорядкована стратегічному прагненню автора передати не лише перебіг історичних подій, а й сконструювати ідеологічно вивірену модель національного поступу. Сюжетні елементи у творі вибудовуються навколо ключових протиставлень: рідна земля – чужинська орда, племінна єдність – братовбивча ворожнеча, спадкоємність звичаїв – руйнівна амбіційність. Така структура дає можливість автору послідовно розгорнути тему

єдності та відповідальності перед рідним краєм як визначальних орієнтирів для майбутнього князя, символу національного об'єднання.

Послідовність розгортання подій у романі не випадкова: логіка наративу підпорядковується ідеї трансформації полянського воїна Кия на лідера-провідника, здатного об'єднати роди. На початку роману Кий представлений як відданий воїн і мудрий радник, однак без офіційного статусу владаря. У міру загострення внутрішньо-племенного конфлікту та появи зовнішньої загрози (образ гунів), Кий поступово бере на себе відповідальність за плем'я. Автор навмисне структурує сюжет так, щоб становлення героя відбувалося не через зовнішні досягнення, а через моральний вибір, здатність до прощення, самопожертви та відданості.

Композиція роману акцентує на переломних моментах життя Кия: розлука з родом, викрадення, випробування в полоні, повернення до племені, виступ проти зради, перемога в бою, визнання вождем. Ці віхи формують не лише драматургічну послідовність, а й виявляють глибинний задум автора: показати, що особистий шлях героя суголосний із історичним становленням народу. Авторське бажання зобразити героїчне минуле як взірць сучасному читачеві підсилюється саме завдяки чіткій, вираженій композиції, яка не лише розповідає, а структурує сенс.

Композиційна цілісність роману «Князь Кий» виявляється не лише у логічно впорядкованому розгортанні сюжету, а й у майстерному чергуванні епізодів побутово-реалістичного, драматичного й героїко-епічного характеру. Така побудова надає структурі твору багатовимірності, що дозволяє розкрити глибину авторського задуму через поєднання історичної реконструкції з ідеалізованою моделлю поведінки. В оповіді не переважає сухий хронологізм, натомість сюжет насичений образами, діалогами, моральними роздумами та сценою внутрішнього конфлікту.

Лінійне розгортання оповіді, що супроводжується періодичними ретроспективними вставками, виконує функцію розкриття внутрішньої мотивації персонажів. Зокрема, історія Чорного Вепра вводиться як паралельна сюжетна лінія, що акцентує розбіжності світоглядних орієнтирів двох опозиційних персонажів, укорінених ще в їхньому дитячому досвіді та родових традиціях. На відміну від Кия, який уособлює ідею об'єднання на основі згоди, Вепр транслює прагнення до панування через силу. Його вчинки, як-от участь у змові з Ернаком або покарання Малка за прояв слабкості, набувають характеру виявів насильницької ієрархії: «Чорний Вепр помітив вагання хлопця і затопив йому кулаком в обличчя» [9, с. 229]. Подібні дії не лише розкривають жорсткий характер героя, а й репрезентують його у якості образу, протилежного моральному ідеалу.

Конфлікт між Києм і Чорним Вепром структурує сюжет і втілює головну ідею про моральну природу лідерства. Один із діалогів героїв фіксує глибину розриву між ними: «Бажаю, кагане, щоб ти допоміг приборкати роди, які не покоряться мені...» [9, с. 161] – проголошує Чорний Вепр, і ці слова демонструють не лише його схильність до тиранії, а й повну відсутність поваги до принципу народного

волевиявлення.

Символіка зневаги до традицій, зокрема спроба обійти віче та самовільно проголосити себе князем, простежується і в епізоді захоплення влади: «Я есмь князь ваш...» – звертається Вепр до полонених, однак його переривають: «Ми тебе не вибирали... Хіба було віче наших родів або старійшин?» [9, с. 156]. Така реакція засвідчує опір спільноти спробам узурпації влади без легітимного механізму обрання, що є наскрізною темою твору.

Фінальна сцена двобою між Києм і Чорним Вепром виконує функцію кульмінації не лише зовнішнього конфлікту, а й морального вибору. У зверненні до громади Кий проголошує: «Я стану з ним на герць – що б там не було! Хоч би супроти мене виступили всі сили – земні й небесні!» [9, с. 246] – цим підкреслено його готовність до самопожертви в ім'я спільного блага.

Композиція роману дозволяє розгорнути багаторівневу оповідь, у якій пригодницький сюжет поєднується з ідеєю формування образу правителя. Герой проходить умовний шлях ініціації, що включає вихід із безпечного середовища, серію випробувань і повернення з набутою мудрістю. У межах цієї структури змальовується і фінальний конфлікт, який завершується смертю Чорного Вепра. Цей акт подано не як приватну розправу, а як історично обумовлений вибір: «... зустріч з Чорним Вепром – це смерть для нього!» [9, с. 165] – так думає Кий, усвідомлюючи приреченість сутички з ворогом, який зрадив рід.

Фінальні епізоди роману утверджують концепцію нової моделі влади, заснованої не на силовому домінуванні, а на моральному авторитеті, який постає результатом згуртованості, духовної стійкості та згоди. У зверненні Кия до громади артикулюється провідна ідея об'єднання як передумова перемоги над ворогом і стабільного державного устрою: «Ось та сила, що перемогла гуннів! Отже, вона передусім у єдності споріднених племен, в однастайності волі і вчинків їхніх князів!» [9, с. 267]. Ця цитата виконує не лише підсумовуючу функцію політичного протистояння, а й морально-філософського узагальнення, у якому закладено концепт легітимної влади.

Образ віче, що з'являється в завершальних розділах твору, виконує роль символічного акту, в якому фіксується новий суспільний порядок, заснований на взаємоповазі, відповідальності та принципі громадського вибору.

Центральну роль у романі відіграють діалоги, побудовані на внутрішній напрузі, афористичних формулюваннях і розгорнутих розмислах героїв. Через мовлення персонажів автор розкриває ціннісні орієнтири, формує уявлення про історичну пам'ять і духовну основу влади. У цьому контексті промовистою є ремарка, пов'язана з історичним досвідом минулих поразок: «Хіба б змогли готи Вінітара здолати короля Божа, якби його союзники не далися Вінітарові обдурити себе і легковажно не розійшлися по своїх землях?» [9, с. 267]. Такий фрагмент, умонтований у тканину художньої оповіді, виконує функцію застереження, натякаючи на руйнівні наслідки втрати єдності, зневаги до спільного інтересу та недалекоглядності політичного

мислення.

Таким чином, сюжет і композиція у романі «Князь Кий» не функціонують ізольовано від ідеї, а навпаки – є дієвими засобами реалізації авторського задуму. Структура твору дозволяє втілити багаторівневий наратив: від особистої драми до загальнонаціонального становлення. Композиційне завершення, що наголошує на єдності, гідності та історичному виборі, трансформує роман у модельний текст для осмислення витоків української державності. Саме в такому жанрово-композиційному поєднанні криється здатність історичної белетристики впливати на колективну свідомість – через сюжет, характер, мову та структуру твору.

Жанрові можливості історичної повісті відображають оригінальні варіанти репрезентації знань історії рідного краю. Їм притаманні такі особливості: постійне випробування персонажів твору, максимально наближений до читача головний герой, використання міфологічних образів та сюжетів, що породжують ланцюг історичних, естетичних, моральних алюзій. Усе це розширює та поглиблює концептуальну картину світу, створює ту духовно-емоційну атмосферу, в якій органічна єдність естетичних і моральних переживань збагачує й духовно розвиває її особистість, стимулює динаміку національного духу.

Образ Кия поступово трансформується з представника роду на справжнього провідника племені – не лише завдяки героїзму, а й моральній позиції. У вирішальному зверненні до полянських родовичів він говорить: «Слухайте всі, хто прийшов сюди з Чорним Вепром!.. Хто хоче жити – здавайтесь!.. Не піднімайте меча проти братів ваших!» [9, с. 245] – ці слова виявляють не тільки стратегічну проникливість, а й глибоку етичну засадничість мислення Кия.

Кульмінаційне протиставлення Кия й Чорного Вепра втілює в собі конфлікт між справжнім вождем і самозванцем. Останній, виправдовуючи зраду співпрацею з гуннами, волає: «Я ваш князь, поляни! З дідапрадіда князь! До мене переходьте всі!» [9, с. 245] – але одразу отримує публічне звинувачення в зраді й братовбивстві: «Ти зрадник, а не князь! Ти – братовбивця!» [9, с. 246].

У сцені визнання Кия новим князем («Кия хочемо князем! Кия!»), автор подає глибоку рефлексію над природою влади як народного мандата: «Князь має владу над кожним із нас, а віче має владу над князем!» – підкреслюється первинність колективного волевиявлення, що трансформує лідера в носія спільної відповідальності.

У романі «Князь Кий» зіткнення особистостей розкриває архетипічні моделі поведінки: боротьба за спільноту, за землю, за пам'ять. Усі діалоги, роздуми та вчинки головного героя формують не просто історичний образ, а моральну категорію. Через цю оптику читач отримує не лише сюжет, а й код ідентифікації – у формі опозиції, боротьби, морального вибору. У кожній сцені, у кожному персонажі втілено ідею, що історія не є механічною сукупністю подій, а наслідком вибору, за який несе відповідальність кожен.

У цьому контексті слушною є думка Г. Максименко, яка наголошує на глибокій

інтерпретаційній функції історичної прози. За її словами, історичне письмо постає як спроба осягнення етичних координат, на яких тримається не лише розповідь, а й сам акт пам'яті: «Історія приваблює письменників багатьма загадками... на тлі яких висувають проблеми історичної пам'яті, національного поступу, героїчної етики, морального вибору, співвіднесеності людини й світу» [8, с. 56].

У структурі роману «Князь Кий» важливими є не лише центральні постаті, а й другорядні персонажі, кожен із яких має виразно окреслену художню функцію. Образи Радогаста, Меланки, Велемудра, Гордині, Чеська, Славуні й інших відіграють роль семантичних вузлів, навколо яких розгортається поліфонічна картина історичного буття. Створюючи ці образи, В. Малик не лише вписує їх у канву сюжету, а й формує в межах кожного з них окремий концепт – ціннісний, соціальний, історичний.

Радогаст постає як носій стриманої сили – старший брат, радник, провідник роду, чия стратегія ґрунтується не на емоційній імпульсивності, а на розважливості та усвідомленні відповідальності. У його репліці: «Мені здається, звістка, привезена русами, така важлива, що легковажити нею не слід!.. Чи варто зараз посилати слів, як радить старійшина, не знаю. Треба подумати» [9, с. 51], – виразно простежуємо логіку зваженого вибору як передумови збереження стабільності. У такий спосіб автор підкреслює опозицію між Радогастом і Чорним Вепром, що мислять у діаметрально протилежних координатах.

У структурі роману Радогаст виконує функцію морального осердя, що утримує баланс між племенами, однак виявляється неспроможним протистояти загрозі розпаду. Його позиція не отримує політичного втілення, що надає розповіді трагічного звучання. На відміну від Радогаста, Гординя уособлює ситуативний розрахунок. Застереження щодо ймовірної узурпації влади русами, озвучене Кием – «Ось тому, мабуть, старійшини і не погодяться обрати мене чи кого-небудь з русів, – побоятися, щоб не посіли князівства назавжди...» [9, с. 71], – логічно відсилає до позиції Гордині як представника прагматичної частини родової старшини, орієнтованої на збереження рівноваги між родами навіть ціною поступок.

Меланка, сестра Кия, у романній структурі виконує роль носія емоційної пам'яті роду. Її мовчазна присутність, діалогічні реакції та жертвна поведінка репрезентують утілення традиційної жіночої функції в архаїчному суспільстві – охоронниці зв'язку поколінь. У її ставленні до Кия, родичів і громади простежується не лише любов, а й відповідальність за колективну цілісність. На протигагу їй, Гординя як персонаж демонструє іншу логіку дій – політичну маневровість, що не завжди підкріплюється моральним орієнтиром. Такий підхід дозволяє автору вивести тему вибору: між гідністю й вигодою, між свободою й безпекою, між історичною відповідальністю й ситуативною вигодою.

Чесько, молодий соратник Кия, є символом нового покоління, здатного діяти, не зраджуючи цінностей. Його постійна присутність у вирішальних моментах роману, зокрема в епізодах військової підготовки та битви, засвідчує, що автор інтерпретує

лідерство як моральну довіру, а не адміністративний привілей.

Образ Велемудра – жерця, хранителя традиції – інтегровано в структуру тексту як уособлення сакральної пам'яті. Його застереження до Чорного Вепра: «Княжичу, ти зневажив Світовида, ти образив Перуна, ти відібрав у них потребу! Цим накликав гнів богів на себе і на все наше плем'я!» [9, с. 130], – підкреслює не лише моральну приреченість героя, а й порушення основного закону гармонії, який тримає рід у єдності з сакральним. У такий спосіб Велемудр озвучує голос предків, що попереджає, але не змінює хід подій.

Окреслена в романі «Князь Кий» В. Малика «гунська тема» функціонує як художній засіб історизації міфологічного та, водночас, міфологізації історичного. Уведення теми гунів виконує роль контрасту до основної сюжетної лінії, яка розгортається навколо князя Кия та його братів. Такий композиційний прийом забезпечує не лише підсилення образу позитивного героя, але й створює ідеологічно навантажене тло, що виявляє елементи системної тенденційності в авторській інтерпретації історичних подій. Мистецьке вирішення постаті Агтіли, зокрема епізоду братовбивства, підкреслює концепцію внутрішнього самознищення, що започатковується актом привласнення влади.

Письменник подає образи гунських ватажків як гіпертрофовано негативні: вони уособлюють жорстокість, хижацьку мораль та жаждобу влади. Агтіла змальовується як архетип деспота, здатного на маніпуляцію, насильство і зраду, а його дії подані крізь призму ритуалізованої жорстокості. Така подача повністю підпорядковується загальній ідеологічній структурі твору, де «чужі» постають як абсолютне зло, що протистоїть спільноті, об'єднаній навколо національного героя... [15, с. 50].

Отже, система персонажів у романі «Князь Кий» Володимира Малика – це не лише засіб розгортання сюжету, а й інструмент вираження авторського концепту, що ґрунтується на ідеях морального вибору, національного самоусвідомлення та відповідальності перед минулим. Кожен образ функціонує в межах складної художньої структури, де особисте і загальне перебувають у стані постійної взаємодії, а характер – це не лише психологічна особливість, а репрезентація цілого світогляду.

Висновки. Аналіз роману «Князь Кий» В. Малика дає підстави стверджувати, що літературна реконструкція національного минулого в художньому наративі функціонує не лише як форма збереження історичної пам'яті, а й як засіб концептуалізації моральних основ суспільного буття. Автор застосовує засоби епічного зображення, символічного моделювання й діалогічної структури, створює багатоаспектний текст, у якому зображення історичних подій поєднується з формуванням архетипних уявлень про владу, справедливість і суспільну єдність.

Роман «Князь Кий» послуговується жанровою моделлю історико-пригодницької прози, у межах якої реалізовано кілька рівнів текстової репрезентації подій: сюжетно-дієвий, ідеологічний та символічний. Кожен із них виконує окрему функцію – оповідну, пояснювальну або концептуальну, що забезпечує інтегроване осмислення минулого як простору морального вибору. Композиційна побудова

тексту – від виходу героя зі звичного середовища до символічного заснування міста – відповідає структурі міфологічного наративу, де головний персонаж постає не лише як історична фігура, а як втілення національного ідеалу.

Центральною проблемною віссю твору є протиставлення двох моделей влади – жертвовного служіння громаді й насильницького домінування, які репрезентують відповідно образи Кия та Чорного Вепра. Автор реалізує цю антитезу не лише у зовнішньому сюжетному конфлікті, а й у внутрішніх монологіях, репліках, діалогах, де формулюються основні концепти твору. Завдяки цьому історична реконструкція набуває філософського виміру, що дозволяє трактувати твір як художню форму вираження суспільної етики.

Таким чином, роман «Князь Кий» Володимира Малика функціонує як багаторівнева художня система, у якій поєднуються жанрові риси історичної епопеї, наративи морального вибору та моделювання національного міфу. Такий підхід дозволяє трактувати твір як важливу ланку в українській історичній белетристиці другої половини ХХ століття, що репрезентує не лише інтерпретацію минулого, а й його концептуальне осмислення у морально-ціннісному вимірі.

Список використаних джерел:

1. Андрусів С. Модус національної ідентичності: львівський текст 30-х років ХХ століття. Тернопіль: Джура, 2000. 340 с.
2. Віннічук А. Український історичний роман: шляхи становлення та розвитку. Українська література: історичний досвід і перспективи, 2023, № 1. С. 44–47. <https://doi.org/10.31652/3041-1084-2023-1-44-57>
3. Віннічук А. «Геройство мусить мати нагороду». Концепція історичного минулого України в романістиці другої половини ХХ століття. Монографія. Вінниця: ГОВ «Фірма «Планер», 2010. 214 с.
4. Віщенія Л. До 100-річчя від дня народження Володимира Малика. Слово Просвіти. Всеукраїнський культурологічний тижневик. ч. 7, 18–24 лютого 2021 р. С. 12–13.
5. Волинський К. «Уроки Володимира Малика». Літературна Україна. 1998. 8 листопада. С. 7.
6. Дорофеева А. Художній простір тетралогії Володимира Малика «Таємний посол». Сучасні проблеми мовознавства та літературознавства. 2011. Вип. 16. С. 96–97.
7. Козюра І., Козюра В. «Володимир Малик: життя і творчість». Полтава: АСМІ, 2003. 118 с.
8. Максименко Г. Загальнолюдські та національні цінності у дзеркалі творчості Володимира Малика. Вісник Маріупольського державного університету. Сер.: Філологія. 2013. Вип. 8. С. 52–58.
9. Малик В. Князь Кий. Роман. Харків : «Фоліо», 2009. 539 с.
10. Нечаюк Л. «Образи-антиподи в історико-пригодницькому романі Володимира Малика «Князь Кий». Грані. 2021. № 2. С. 115–120. <https://doi.org/10.32838/2710-4656/2021.2-2/21>
11. Приліпко І. Історична белетристика ХХ – початку ХХІ ст. [Електронний ресурс]. Енциклопедія історії України: Додатковий том. Кн. 1: А–Я / Редкол.: В.А. Смолій (голова) та ін. НАН України. Інститут історії України. Київ: В-во «Наукова думка», 2021. 773 с.
12. Спогади. Листи до брата і друга : в 3 ч. / Володимир Малик. Полтава: Інтер Парк, 2020. передм.: О. Сиченко, Н. Іваницька. 2020. 284 с.
13. Федоренко О. Козацька тематика в українській романістиці другої половини ХХ ст. Мова і культура. (Науковий журнал). Київ: Видавничий дім Дмитра Бураго, 2016. Вип. 19. Т. III (183). С. 207–211.
14. Філоненко С. Місія здійснена: популярна література у дзеркалі критики: літературно-критичні статті. Мелітополь: Видавничий будинок Мелітопольської міської друкарні, 2017. 183 с.
15. Філоненко С. Масова література в Україні : дискурс / гендер / жанр : монографія. Донецьк: ЛАНДОН–ХХІ, 2011. 432 с.

References:

1. Andrusiv, S. (2000). Modus natsionalnoi identychnosti: lvivskiy tekst 30-kh rokiv XX stolittia. Ternopil : Dzhura.
2. Vinnichuk, A. (2023). Ukrainskiy istorychniy roman: shliakhy stanovlennia ta rozvytku. Ukrainska literatura: istorychniy dosvid i perspektyvy, 1, p. 44–47. <https://doi.org/10.31652/3041-1084-2023-1-44-57>
3. Vinnichuk, A. (2010). "Heroistvo musyt maty nahorodu". Kontseptsiiia istorychnoho mynuloho Ukrainy v romanistytsi druhoi

polovyny XX stolittia. Vinnytsia: TOV "Firma Planer".

4. Vishcheniia, L. (2021). Do 100-richchia vid dnia narodzhennia Volodymyra Malyka. Slovo Prosvity, 7, p. 12–13.
 5. Volynskiy, K. (1998). Uroky Volodymyra Malyka. Literaturna Ukraina, November 8, p. 7.
 6. Dorofieieva, A. (2011). Khudozhnii prostir tetralohii Volodymyra Malyka "Taiemnyi posol". Suchasni problemy movoznavstva ta literaturoznavstva, 16, p. 96–97.
 7. Koziura, I., & Koziura, V. (2003). Volodymyr Malyk: zhyttia i tvorchist. Poltava: ASMI.
 8. Maksymenko, H. (2013). Zahalnoliudski ta natsionalni tsinnosti u dzerkali tvorchosti Volodymyra Malyka. Visnyk Mariupolskoho derzhavnogo universytetu. Serii: Filolohiia, 8, p. 52–58.
 9. Malyk, V. (2009) Kniaz Kyi: roman. Kharkiv: Folio, 539 p.
 10. Nechaiuk, L. (2021). Obrazy-antypody v istoryko-pryhodnytskomu romani Volodymyra Malyka "Kniaz Kyi". Hrani, 2, p. 115–120. <https://doi.org/10.32838/2710-4656/2021.2-2/21>
 11. Prylipko, I. (2021). Istorychna beletristyka XX – pochatku XXI st. In: Entsyklopediia istorii Ukrainy: Dodatkovyi tom. Kn. 1. Kyiv: Naukova dumka.
 12. Malyk, V. (2020). Spohady. Lysty do brata i druha (Vols. 1–3). Poltava : Inter Park.
 13. Fedorenko, O. (2016). Kozatska tematyka v ukrainskii romanistytsi druhoi polovyny XX st. Mova i kultura, 19(III), p. 207–211.
 14. Filonenko, S. (2017). Misiia zdiisnenna : populiarna literatura u dzerkali krytyky. Melitopol.
 15. Filonenko, S. (2011). Masova literatura v Ukraini: dyskurs / gender / zhanr. Donetsk : LANDON–XXI.
-
-

Картографія мандрівки-втечі в часопросторі казкової повісті «Втеча звірів, або Новий бестіарій» Галини Пагутяк

Mapping the Journey-Escape in the Chronotope of Halyna Pahutiak's Fairytale Novella "The Escape of the Animals or The New Bestiary"

*Дибовська Олеся Володимирівна,
кандидат філологічних наук,
викладач кафедри початкової освіти
та освітніх інновацій
Карпатського національного університету
імені Василя Стефаника
orcid.org/0009-0009-8728-0167
olesia.dybovska@cnu.edu.ua*

Надійшла до редакції : 05 березня 2026 р. Схвалено до друку 16 березня 2026 р.

Анотація. Стаття присвячена дослідженню топосів-маркерів, що представляють художній світ у картографуванні казкового часу та простору, зокрема дому, лісу та дороги. Здійснено аналіз макросвіту країни й мікросвіту героїв казкової повісті «Втеча звірів, або Новий бестіарій» Галини Пагутяк. Особливу увагу зосереджено на репрезентації в тексті мандрівки-втечі, яка втілюється у віддаленні героїв від природи і наближенні до міста.

Ключові слова: картографування, літературна казка, казкова повість, часопростір, топос.

Abstract. The article explores topoi functioning as spatial markers that represent the artistic world in the mapping of fairytale time and space, particularly the home, forest and road. The study analyses the macro-world of the country and the micro-world of the characters in the fairytale novella "The Escape of the Animals or The New Bestiary" by Halyna Pahutiak. Particular attention is given to the representation of the escape journey, reflected in the characters gradual movement away from nature and their approach to the city.

Keywords: mapping, literary fairytale, fairytale novella, chronotope, topos.

Постановка проблеми. У сучасному науковому дискурсі зростає інтерес до осмислення інтеракції між текстом та реципієнтом, зокрема у структурі створення міток-топосів у казковому хронотопі. Така взаємодія може оприсутнюватися за допомогою маркерів часу та простору мікро- та макросвіту, зокрема у картографічній візуалізації. Актуальною в розрізі літературознавчих досліджень поетики казкового хронотопу ХХІ століття є казкова повість «Втеча звірів, або Новий бестіарій» Галини Пагутяк.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Казкова повість «Втеча звірів, або Новий бестіарій» Галини Пагутяк досліджувалася науковцями різноаспектно: Л. Овдійчук звернула увагу на архітекстуальність, міжтекстову взаємодію на рівні жанрів, що проявляється в підзаголовку «казкова повість» «Втечі звірів» [10, с. 266], Г. Бокшань на використання автобіографічних маркерів у творах письменниці [3], інтерпретацію образу Каспара Гаузера [4], реалізацію бестіарного коду за допомогою «шляхетного дикуна», що об'єднує «мотив людської безвідповідальності, який загрожує природі, і заклик відвернути навислу небезпеку» [5].

Т. Качак зауважує, що сучасні автори акцент роблять на тематичних аспектах повісті й уникають чіткого визначення жанру «казка», проте, зокрема і у «Втечі звірів» Г. Пагутяк, «казковість як тип образності часто виявляється у художньому творі для дітей та юнацтва на тематико-проблематичному, образному, композиційно-стильовому, мовно-нарративному рівнях [8, с. 62].

Мета статті полягає в аналізі особливостей картографування в казковій повісті «Втеча звірів, або Новий бестіарій» Галини Пагутяк через топоси дому, лісу, дороги та визначенні їхньої ролі в репрезентації у тексті мандрівки-втечі.

Постановка завдання. Для досягнення мети статті передбачено розв'язання завдань: окреслення теоретичних засад картографування художнього світу в літературознавстві, аналіз моделі макросвіту країни та мікросвіту героїв у казковій повісті «Втеча звірів, або Новий бестіарій» Галини Пагутяк, виокремлення основних маркерів часопросторової організації твору у топосах дому, лісу, дороги та визначення ролі мандрівки-втечі в сюжеті та структурі твору.

Виклад основного матеріалу. Казка віддавна стала простором дитячої ініціації та психологічного зростання. Такі трансформації та інтеракції з реципієнтом можливі лише за умови динамічності сюжету та просторово-часовим змінам. Саме тому важливими в казковому тексті є топоси-маркери, що дозволяють представити художній світ за допомогою картографії, завдання якої «... відображення й дослідження просторового розміщення, поєднань /сполучень/ та взаємозв'язку явищ природи й суспільства за допомогою особливих образно-знакових моделей – картографічних зображень» [14, с. 7]. Таке картографування може бути наочним, коли читач насправді бачить перед собою готові позначки просторів сюжету, а може бути інтеракцією між текстом та реципієнтом – топоси-маркери описуються і змінюються з рухом часу, а читач таку мапу уявляє.

Дослідниця А. Вінценцюш-Патина зазначає, що мапи, побудовані на основі літературного тексту, «розтягуються між міметичними візерунками, що документують конкретний час, і повністю фантастичними зображеннями екзотичних районів світу, які ще не повністю пізнані в окресленій епосі» [17, с. 123]. Простір і час у казках здебільшого базується на реалістичних, зрозумілих і близьких для реципієнта місцях та швидкості протікання часу. Адже розраховані на читача, який, відповідно до своїх вікових та психологічних особливостей, ще не володіє високим рівнем перцепції. Проте в окресленому художньому світі, який доповнюють мапи, обов'язковим елементом є додаткове пізнавальне навантаження у вигляді ще невідомих читачеві деталей, будівель, місць чи міст, які і творять особливий авторський казковий простір. Така фікційна картографія надає простору надзвичайної сили, легітимізуючи авторську літературну топографію [17, с. 134].

Картографування у казках оприсутнене зазвичай традиційними топосами лісу й дому, а також найважливішим елементом – топосом дороги і, відповідно, архетипом *homo viator* (лат. людина-мандрівник). Ідея подорожі будується на означеннях часу і простору в екзистенційному вимірі ХХ століття, а мандрівником виступає душа: «... саме вона – одвічна мандрівниця, саме про душу і тільки про неї буде найвищою правдою сказати, що бути – це бути в дорозі» [9, с. 14]. Вони є базовими та універсальними способами людського буття у просторі казки, від найпростіших просторових метафор до великих мандрівок та експедицій. Л. Овдійчук відзначає, що «Мотив подорожі у літературній казці сучасних письменників часто набуває символічного значення ініціації – посвячення героя у таємниці «чужого» світу»: світу звірів, Закрайсвіття, Недаладії, усвідомлення своєї причетності до «чужого» простору та спостереження змін, що відбуваються з персонажем внаслідок такої взаємодії». Такий повсякденний мотив характерно переплітається із героїчним мотивом чи фантастичним, симбіоз якого зустрічаємо у Галини Пагутяк [11, с. 36].

У «Втечі звірів» Галини Пагутяк (написаний твір 1989) – дуалістичне картографування, що відображає взаємозв'язки макросвіту країни і мікросвіту конкретних героїв. Перед читачем насправді представлено мапу території, якою рухаються герої, але вона є візуалізацією нашого реального світу – географічною мапою України (рис. 1).

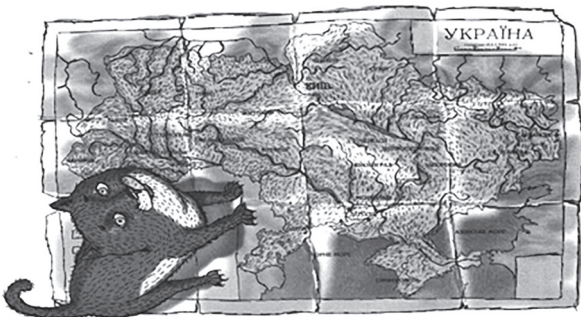


Рис. 1. Макромапа «Втечі звірів»
Галини Пагутяк [12, с. 97].

Та попри те, кількість деталей змушує творити в уяві читача ще один мікросвіт, де в мітках мапи України творяться часопростори Зимового дому, дому Доні, лісу, міста, моря: «– Яка ж вона мала, наша Україна! – сказав Фелікс, пройшовшись через усю карту. // – На карті мала, – згодився Каспар, – але поглянь: ми летіли два дні і лише стільки пролетіли. // – А чому тут нема нашого дому? – обурився Фелікс. // – Зате є річка. Десь приблизно отут ми знаходимось. Коли тобі вже так хочеться, котику, можеш поставити крапку. // – Я хочу дім, а не якусь там крапку!» [12, с. 95].

Мапи водночас зосереджують реципієнта на деталях і містять багато символів. Вони – важливий елемент керованого фантастичного світу. Так, зустрічаємо деталі, які не впливають на перебіг головних подій казки, проте саме вони роблять простір комфортним і пізнаваним: «– А де Альфред? // – Переселяється в інший куток. Дощ залив йому павутину. Знову дірка в даху об'явилася» [12, с. 91]. Або наповнюють символізмом події, наприклад папуга Алегорія ніяк не дійде згоди з Каспаром, але каже Доні: «... ми собі трохи поговоримо. Давай сядемо під цим кущем шипшини» [12, с. 116], натякаючи відцвітаючим кущем читачеві, що вона, папуга, не зрадить, а навпаки – оберігатиме, адже шипшина – оберіг [2, с. 187].

Деталі проявляються не лише в описах, але й закодовані в іменах героїв, так, алегорія з давньогрецької перекладається як іносказання, а фелікс з латинської – щасливий. Тож папуга завжди у розмовах подає «інший бік» ситуації, а кіт Фелікс – уособлення розміреності і плавності життя. Але є й чітке відмежовування kota Фелікса від традиційного людського зображення простору на папері, адже це чергове підтвердження руху від природи до урбанізації та творення речей, які є тимчасовим елементом, а не річчю, що працює на користь людині чи тваринам. Тут маємо на увазі користь не споживацьку, як у випадку прямої допомоги у орієнтуванні, а користь бути самозарадним і з відчуттям причасності до природи: «Наш доблесний Каспар відрубав голову Географії, усвідомивши, яку шкоду приносить ця згубна вигадка. Самі поміркуйте – на карті є річка, а насправді вона давно висохла. [...] На карті ліс – а насправді – село. [...] Віднині Каспар не вірить у неї, а вірить власній любові до звірів, птахів, комах» [12, с. 111].

Ще одна деталь – лише Каспар має ще й прізвище у творі, – Гаузер. І це не спроста, бо з XVIII століття є поширеним героєм літератури Європи, проте не України. У есеї «Про Каспара Гаузера і його тінь» Г. Пагутяк розповідає про історію реального хлопчика-знайди, що виховувався у підземеллі і не бачив сонця, а ще про причини використання саме такого символізму у своїй казковій повісті: «Безмежна довірливість, беззахисність, чистота і невміння жити за законами людського світу – цього досить, щоб Каспар Гаузер став жертвою і символом. Кожен раз, коли я згадую про нього, мені стає боляче і сумно. Пізнання це велика втіха, сенс людського життя [...]. Я думаю не тільки про Каспара Гаузера, а й про ту дитину, яку зараз вчать лицемір'я, брехні, жорстокості, а не любові. Її вчать жити в одному світі і зневажати інші світи» [13].

Особливість з'яви Каспара Гаузера пояснюється ще й специфікою аторського

стилю письменниці, адже, як зауважує Ю. Джугастрянська, у Галини Пагутяк, як у дорослій літературі, так і літературі для дітей, є «дві спільні тематично-композиційні риси: вже знайомий мотив утечі та самотність інакшого героя. Каспар – інший, який слідує тваринним інстинктам і добрішає лише тоді, коли ситий. Проте Галина Пагутяк представляє його не як маргінала соціальної ієрархії, а як особу, що має свою історію, бачення, уподобання і можливість особистого вибору: «Ставши вільним, я обрав собі життя без людей: серед звірів і птахів» [12, с. 26]. Г. Бокшань влучно зауважує ще й зв'язок «... образу Каспара Гаузера з мотивом пошуку світового ладу», що оприявнюється через образ Книги – «Бестіарія» і де «... простежується алюзивний зв'язок з книгою Ісаї (главою 11), в якій мирне співіснування овечок і левів під наглядом дитини виступає атрибутивною рисою раю» [4, с. 65], а в тексті реалізується образом хлопця у довгій сорочці, що грає на сопілці для звірів навколо: оленів, овечок, левів, та обережною поведінкою із чужими домами: «Якщо я прийду до тебе в хату, увесь світ тоді втратить лад. Люди тисячі років намагалися зробити його простішим. Їм так легше. Ти теж злякалася б, якби була доросла» [12, с. 22]. Такі описи, окрім європейських паралелей, творять ще й пам'яттеву ретроспекцію представників української філософської думки, а саме візуалізують образ Г. Сковороди – вічного мандрівника, котрий любив грати на флейті, спілкуватись із простим народом, а сам міг би сказати про себе, що «був на цьому світі безтурботним пілігримом, чії ноги ходили по землі, а серце втішалося спокоєм десь далеко-далеко на небесах» [15].

Пересторога входження в дім Каспара натякає на паралельність часопросторів дому Доні у світі дорослих, де дитина безсумнівно довіряє старшим, та часопростору вічного дитинства, у значенні чистоти та ширості, а не бездумності, Каспарового світу. Але такий паралелізм не означає, що часопростори не мають точок перетину. Деталі та речі кожного із них творять зв'язкові часопросторові мітки: Доня знаходить статуїчку хлопчика на горищі, у дзеркалі з'являється Єдиноріг, для Каспара, який не заходив до хати дівчинки, Доня будує «хату без стін, зате з дахом» із свіжих лопухів на підвір'ї [12, с. 29].

У Галини Пагутяк зрозуміло, що події відбуваються в Україні, про це говорить навіть карта вміщена у книзі, проте де саме – невідомо. Натяками від подорожей героїв до Моря, здогадуємось про Галичину. Так, герої потрапляють до міста, яке охороняють кам'яні леви: «Доня торкнулась пальчиком носа царя звірів і перстень, подарований Альфредом, зблиснув сліпучим саявом. Це остаточно розбудило лева і він повільно став розплющувати очі» [12, с. 147]. Подорожній кіт П'єро розповідає про зустріч у місці, яке є поширеним місцем зустрічі серед львів'ян: «У мене важлива зустріч біля фонтану Діани о третій ночі» [12, с. 154]. А Море, що на ньому чекав Корабель Звірів, однозначно натякає на міфічне втрачене Карпатське море: «І тут вона побачила Море, й одразу впізнала його, бо де ще може бути стільки блакитної води без краю. А потім виник берег із білою смугою піску, зеленими лісами. Ніхто не купався у тому Морі, хоч надворі стояло літо. Вони довго летіли над берегом, аж

доки побачили серед скал недобудований корабель» [12, с. 169]. Така туристична мандрівка, пов'язана з літературою, краєзнавством і історією є й певною мірою сферою впливу на туристичну культуру, до якої дослідники відносять і матеріальні, і історичні складові [16].

Проте топографічні маркери є лише натяками у «Втечі звірів», а така топографічна невизначеність характерна для дитячої літератури вже з кінця ХХ століття, у котрій присутні мандри героїв, і, відповідно, це впливає на специфіку перебігу часу. Підтверджується особливість протікання часу і текстом: «День тривав, хоч мала бути вже ніч. Вони й без годинника відчували, що з часом щось трапилось» [12, с. 198], «У комах теж свій час» [12, с. 58], «Я так зроблю, що не помітять. Розумієш, немає якогось одного часу для всіх. Ми житимемо за часом Єдинорога, а твої батьки – за своїм. Наш час минатиме швидко, а їхній – повільно» [12, с. 52]. Каспар не поспішає за Єдинорогом, а чекає, поки той сам звернеться до нього, він не пришвидшує хід подій, а терпеливо довіряється гармонії Всесвіту, що направляє і підказує, а ще вміє використовувати час, найяскравіше це представлено паралельністю його протікання для дорослих та дітей, що мають зв'язок із звірами: «Усі живі істоти, окрім людини, знають, як використати свій час» [12, с. 45].

Втеча звірів – це втеча на Ноевому ковчегу, алюзія на Біблійну історію, де, щоправда, керує мандрівкою не Ной, а Єдиноріг. Знаково те, що за легендами, у Середньовіччі, на території українського Поділля чи степів, організатор ранньої козаччини Бернард Претвич, уполював останнього живого єдинорога і подарував рог королеві Сигізмундові I, а той передав його австрійському імператору Фердинанду I Габсбургові [1]. Символ єдинорога зустрічаємо і у геральдиці Заліщиків – на старому гербі міста. Тож утеча під головуванням Єдинорога виглядає останнім шансом змінити історичний хід подій. Вона схожа на роздуми героїв у тексті про мандри, де рух визначається не лише координатами веселощів та захоплення, але й страху, втоми, а відтак і зростання: «Подорожують зазвичай ті, хто ніколи не чувся добре у власному домі» [12, с. 59]. І така подорож для Доні та Каспара відбувається у протиставленні «місто-природа», «люди-звірі» у розумінні необхідності жити у гармонії з природою, а відтак і з собою, під гаслом «Що більше ми віддаляємось від природи, то більше віддаляємось від людей» [12, с. 62].

Одним із маркерів віддалення від природи є часопростір міста, що у казковій повісті зазвичай набуває негативних конотацій: «На колишніх моїх пасовиськах постали міста, а деякі з них встигли перетворитися на руїни. Тож пора лаштуватися в дорогу» [12, с. 49], «А от у місті ніхто нікого не хоче знати» [12, с. 62]; окрім міста, близького до Моря: «Вони потрапили у місто, яке ніби зійшло зі сторінок казок. Вузькі вулички вимощені каменем, будинки, прикрашені вежами, балкони, підперті фігурами чоловіків і жінок, – усе це здавалось сном» [12, с. 142], а близькість до природи (а насправді до любові до всього живого, до часу, історії і цінностей) підкреслює місячне сяйво, яке вже не вперше супроводжує мандрівників у добрих початках, та знову ж таки зелений колір: «Ліхтарі й повний місяць заливали усе

довкола зеленуватим світлом, а тіні від будинків були темні і загадкові» [12, с. 142].

Місто ж має перспективну функцію точки відліку відносно до інших місць представленої реальності і рідко стає повноцінним незалежним літературним компонентом еквівалентним протагоністу. Пов'язано це з тим, що довгі описи історії чи простору міста не сприймаються ще недосвідченими читачами і автори це розуміють, пишучи твори для дітей. Тож часто для підсилення характеристики простору додається книжкова ілюстрація, завдяки якій читач візуалізує описаний світ [18, с. 79]. У Галини Пагутяк, окрім звичних міток-міст, зустрічаємо ще й зниклі міста як символ оновлення: «На світі є дуже багато покинутих міст. Деякі з них уже заросли непролазними лісами і сховались під землею. Але нині міста зникають інакше. На карті вони ще є, а насправді їх немає. У будинках просто крізь підлогу проростає трава, крізь розбиті шибки залітає дощ» [12, с. 127]. Покинуті міста стають ближчими до природи, до першоджерел, а відтак – до божественного начала. Адже проростання трави символізує природній цикл оновлення та близькість до землі-матері. Така специфічна двозначність міста є складним антропологічним феноменом: з одного боку місто формує людину, а з іншого провокує психологічний дискомфорт у вигляді самотності й нереалізованості, хоч людина може знаходитись і не наодинці [7, с. 171]. Образність часопростору підводить читача до обґрунтування Каспаром необхідності повернення до витоків, себто до природи, адже герой все ж вірить не лише у звірів і дітей, але й у людей загалом, підкреслюючи: «Тільки втративши все, вони можуть побачити, що нічого нема неможливого, коли ти вільний» [12, с. 128].

Висновки. Казка-повість «Втеча звірів або Новий бестіарій» Галини Пагутяк – зразок багатопланового тексту, наповненого символізмом, який допомагають рекодувати топоси-маркери, речі, деталі, що стають мітками на мапі. Авторка дотримується наскрізної лінії знаковості Середньовіччя, що переплітається з українськими часопросторами, які реалізуються також не конкретними місцями, а топографічною невизначеністю, що притаманна сучасним літературним казкам. Утім, натяками Галина Пагутяк усе ж підводить до географічних координат, додаючи такою невизначеністю ефекту дослідника-мандрівника, котрий мусить сам здогадатись про що йде мова. Таким чином картографування часопростору дозволяє глибше розкрити структуру казкової повісті та інтерпретувати мікросвіт героїв у їхніх мандрах-втечі як трансформацію художнього світу.

Список використаних джерел:

1. Артемів-Васюта М. Берnard Претвич – «мур Поділля» [електронний ресурс]. ProТернопіль. 2011. URL: http://proternopil.te.ua/index.php?option=com_content&view (дата звернення : 17.01.2026).
2. Балабан О., Тімоніна А. Рослинні символи-обереги та їх семантичне вираження [електронний ресурс]. Актуальні проблеми науки та освіти: Збірник матеріалів XIV підсумкової науково-практичної конференції викладачів МДУ. Маріуполь : МДУ, 2012. 418 с. Режим доступу: http://repository.mdu.in.ua/jspui/bitstream/123456789/54/3/Aktualni_problemy_XIV_2012.pdf#page=187 (дата звернення : 17.01.2026).
3. Бокшань Г. Автобіографічні маркери в міфопоетиці Галини Пагутяк [електронний ресурс]. Питання літературознавства. № 92. 2015. с. 78–87. URL: <https://www.cceol.com/search/viewpdf?id=444360> (дата звернення : 16.02.2026).

4. Бокшань Г. Архетипні риси біографії Каспара Гаузера в казковій повісті Галини Пагутяк «Втеча звірів, або Новий бестіарій» [електронний ресурс]. Питання літературознавства. № 90. 2014. С. 62–71. URL: <https://www.ceeol.com/search/viewpdf?id=459160> (дата звернення : 16.02.2026).
5. Бокшань Г. Бестіарний код у міленарній міфології Галини Пагутяк. Південний архів. Філологічні науки: збірник наукових праць. Херсон : ХДУ. 2017. Випуск LXXVI. С. 15–18.
6. Джуґастрянська Ю. Радісна пустеля Галини Пагутяк. Літературна дефіляда. Сучасна українська критика про сучасну українську літературу. Бібліотека «Літацентру». Київ : Темпора, 2012. С. 32–48.
7. Карповець М. Місто як світ людського буття: філософсько-антропологічний аналіз. Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата філософських наук зі спеціальності 09.00.04 – філософська антропологія, філософія культури [електронний ресурс]. Національний університет «Києво-Могилянська академія». Київ, 2013. 224 с. URL : <http://ekmair.ukma.edu.ua/handle/123456789/2313> (дата звернення : 27.01.2026).
8. Качак Т. Реалістичний і фантастичний аспекти сучасної української пригодницької прози для дітей та юнацтва. Мільйон історій: поетика пригод у літературі та медіа : Збірник матеріалів конференції. Бердянськ : БДПУ. 2016. С. 61–62.
9. Марсель Г. Homo viator. Київ : Видавничий дім «KM Academia», Університетське видавництво «Пульсари», 1999. 320 с.
10. Овдійчук Л. Види, форми та функції інтертекстуальності у сучасній фантастичній та казковій прозі для дітей. Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія «Філологія». Вип. 76. 2017. С. 265–270.
11. Овдійчук Л. Жанри та стильові особливості сучасної прози для дітей. Українська література в загальноосвітній школі. 2015. № 1. С. 35–38.
12. Пагутяк Г. Втеча звірів або новий бестіарій. Київ : А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА, 2013. 240 с.
13. Пагутяк Г. Потонули в снігах [електронний ресурс]. 2010. URL : https://www.e-reading.club/chapter.php/1038944/57/Pagutyak__Potonuli_v_snigah.html (дата звернення : 17.02.2026).
14. Рагушняк Г. Топографія з основами картографії [електронний ресурс]. Вінниця, 2002. 183 с. URL : <http://ir.lib.vntu.edu.ua/handle/123456789/6890> (дата звернення : 11.01.2026).
15. Ушкалов Л. Неспійманий світом. Скворода ловив кайф від мандрів [електронний ресурс]. Історична правда. 2010. URL : <https://www.istpravda.com.ua/articles/2010/10/28/1364/> (дата звернення : 22.01.2026).
16. Golembksi G. Culture and the development of new tourism products in Poland, [w:] Tourism and Culture. Managing Change, 50. Kongres AIEST 2000 w Hangzhou (Chiny), Publication of AIEST, vol. 42, p. 325–341.
17. Wincencjusz-Patyna A. Góry i doliny zmyślonej krainy – mapy, miejsce i przestrzeń w ilustracji książkowej. Geografia krain zmyślonych. Wokół kategorii miejsca i przestrzeni w literaturze dziecięcej, młodzieżowej i fantastycznej. Warszawa : Wydawnictwo Stowarzyszenia Bibliotekarzy Polskich, 2016. p. 123–136.
18. Wróblewska V. Od przestrzeni realnej do wyimaginowanej – Toruń w literaturze dla dzieci. Geografia krain zmyślonych. Wokół kategorii miejsca i przestrzeni w literaturze dziecięcej, młodzieżowej i fantastycznej. Warszawa : Wydawnictwo Stowarzyszenia Bibliotekarzy Polskich, 2016. p. 79–98.

References

1. Artemiv-Vasiuta, M. (2011). Bernard Pretvich – «mur Podillia». ProTernopil. URL: http://proternopil.te.ua/index.php?option=com_content&view (data zvernenia: 17.01.2026).
2. Balaban, O., Timonina A. (2012). Roslynni symboly-oberehy ta yikh semantychne vyrazhennia. Aktualni problemy nauky ta osvity: Zbirnyk materialiv XIV pidsumkovoї nauково-praktychnoi konferentsii vykladachiv MDU. Mariupol: MDU, 418 p. Rezhym dostupu: http://repository.mdu.in.ua/jsui/bitstream/123456789/54/3/Aktualni_problemy_XIV_2012.pdf#page=187 (data zvernenia: 17.01.2026).
3. Bokshan, H. (2015). Avtobiohrafichni markery v mifopoetytsi Halyny Pahutiak. Pytannia literaturoznavstva. № 92. p. 78–87. URL : <https://www.ceeol.com/search/viewpdf?id=444360> (data zvernenia: 16.02.2026).
4. Bokshan, H. (2014). Arhetypni rysy biohrafii Kaspara Hauzera v kazkovii povisti Halyny Pahutiak «Vtecha zviriv, abo Novyi bestiarii». Pytannia literaturoznavstva. № 90. p. 62–71. URL : <https://www.ceeol.com/search/viewpdf?id=459160> (data zvernenia: 16.02.2026).
5. Bokshan, H. (2017). Bestiarnyi kod u milenarnii mifologii Halyny Pahutiak. Pivdennyi arkhiv. Filolohichni nauky: zbirnyk naukovykh prats. Kherson: KDU, Vyp. LXVI. p. 15–18.
6. Dzhuhastrianska, Yu. (2012). Radisna pustelia Halyny Pahutiak. Literaturna defiliada. Suchasna ukrainska krytyka pro suchasnu ukrainsku literaturu. Biblioteka «Litaktseptu». Kyiv: Tempora, p. 32–48.
7. Karpovets, M. (2013). Misto yak svit liudskoho buttia: filososfsko-antropolohichni analiz. Dysertatsiia na zdobuttia naukovoho stupenia kandhydata filososfs'kykh nauk zi spetsial'nosti 09.00.04 – filososfs'ka antropolohiia, filosophia kultury. Natsionalnyi universytet «Kyievo-Mohylianska akademiia». Kyiv, 224 p. URL : <http://ekmair.ukma.edu.ua/handle/123456789/2313> (data zvernenia: 27.01.2026).
8. Kachak, T. (2016). Realistychni i fantastychni aspekty suchasnoi ukrainskoi prygodnytskoi prozy dlia ditei ta yunatstva. Mil'ion istorii: poetyka pryhod u literaturi ta media: Zbirnyk materialiv konferentsii. Berdyansk: BDPU, p. 61–62.

9. Marsel, H. (1999). Homo viator. Kyiv : Vydavnychi dim «KM Academia», Universytets'ke vydavnytstvo «Pulsary», 320 p.
10. Ovdiihuk, L. (2017). Vydy, formy ta funktsii intertekstual'nosti u suchasni fantastychnii ta kazkovii prozi dlia ditei. Visnyk Kharkivskoho natsional'noho universytetu imeni V. N. Karazina. Serii «Filolohiia». Vyp. 76. p. 265–270.
11. Ovdiihuk, L. (2015). Zhanry ta stilovi osoblyvosti suchasnoi prozy dlia ditei. Ukrainka literatura v zahal'noosvitnii shkoli. № 1. p. 35–38.
12. Pahutiak, H. (2013). Vtecha zviriv abo Novyi bestiarii. Kyiv : A-BA-BA-HA-LA-MA-HA, 240 s.
13. Pahutiak, H. (2010). Potonuli v snihakh. URL: https://www.e-reading.club/chapter.php/1038944/57/Pagutyak_-_Potonuli_v_snihah.html (data zvernenia: 17.02.2026).
14. Ratushniak, H. (2002). Topohrafia z osnovamy kartohrafii. Vinnytsia, 183 p. URL: <http://ir.lib.vntu.edu.ua/handle/123456789/6890> (data zvernenia: 11.01.2026).
15. Ushkalov, L. (2010). Nespiimanyi svitom. Skovoroda lovyv kaif vid mandriv [elektronnyi resurs]. Istorychna pravda. URL: <https://www.istpravda.com.ua/articles/2010/10/28/1364/> (data zvernenia: 22.01.2026).
16. Golemski, G. (2000). Culture and the development of new tourism products in Poland, [w:] Tourism and Culture. Managing Change, 50. Kongres AIEST w Hangzhou (Chiny), Publication of AIEST, vol. 42, p. 325–341.
17. Wincencjusz-Patyna, A. (2016). Góry i doliny zmyślonej krainy – mapy, miejsce i przestrzeń w ilustracji książkowej. Geografia krain zmyślonych. Wokół kategorii miejsca i przestrzeni w literaturze dziecięcej, młodzieżowej i fantastycznej. Warszawa: Wydawnictwo Stowarzyszenia Bibliotekarzy Polskich, p. 123–136.
18. Wróblewska, V. (2016). Od przestrzeni realnej do wyimaginowanej – Toruń w literaturze dla dzieci. Geografia krain zmyślonych. Wokół kategorii miejsca i przestrzeni w literaturze dziecięcej, młodzieżowej i fantastycznej. Warszawa: Wydawnictwo Stowarzyszenia Bibliotekarzy Polskich, p. 79–98.

**Жіночі образи в романі «Соло для Соломії»
Володимира Лиса :
проблема ціннісних орієнтацій**

**Female images in the novel «Solo for Solomia» by
Volodymyr Lys :
the problem of value orientations**

*Крупка Віктор Петрович,
кандидат філологічних наук, доцент,
доцент кафедри української літератури
Вінницький державний педагогічний університет
імені Михайла Коцюбинського
orcid.org/0000-0002-2320-8045*

Надійшла до редакції : 02 лютого 2026 р. Схвалено до друку : 16 лютого 2026 р.

Анотація. Статтю присвячено висвітленню жіночих образів у романі «Соло для Соломії» Володимира Лиса. Аналіз персонажів здійснено крізь призму їхніх ціннісних орієнтацій, що проявляються як на індивідуальному, так і соціальному рівнях. Образи головних героїнь проаналізовано з урахування етнорегіональних особливостей волинського краю, від дитячого віку – до життєвської зрілості. Соломію показано, як персонажа природної чистоти, що відзначається особливою любов'ю до всього живого, неповторного, прагненням пізнати світ. Її милосердя, любов та співчуття завше залишаються у душі, є повсякчасними супутниками на життєвому шляху. Увиразнено своєрідність стосунків героїні з отцем Андронієм, які були по-особливому приятними, з'ясовано, що жертвовність ціннісних орієнтацій зумовлена здатністю прощати й допомагати ближньому. Доросле життя Соломії охарактеризовано з позицій її ролі як дружини, господині і – згодом – матері. Героїня намагається наповнити свій особистий простір жіночим щастям, тому й усвідомлює свою гріховність, бо хоча й живе з Павлом, але кохає Петра. Кожне наступне її кохання – це спроба вивершити щастя таким, яким його відчуває, яким вимірює. Зрештою, окреслено рівність між внутрішнім, духовним, душевним із зовнішнім, фізичним, міжособистісним.

Руфину проаналізовано, як образ антагоністичної позиції. Вона, як і Соломія, наділена красою, проте постійно цим користується, вимагаючи постійної уваги, відповідного ставлення та подарунків. А Соломію, котру всі любили, сприймає не лише як подругу, а й як конкурентку, постійно намагається зробити їй прикрість. Виразно окреслено невдячність Руфини: вона вчинила зле Соломії та Василеві,

які її порятували від смерті. Її стосунки з чоловіками є меркантильними, жінка їх постійно зраджує. Героїня відчуває свою нереалізованість як матері, тому й вирішує викрасти молодшу доньку Соломії, але не знає, як із нею поводитися. Її природа є егоїстичною і навіть руйнівною.

Ключові слова: Володимир Лис, персонаж, ціннісні орієнтації, морально-етична проблема, світогляд, жіноче щастя.

Abstract. The article is devoted to highlighting female images in the novel “Solo for Solomiya” by Volodymyr Lys. The analysis of the characters is carried out through the prism of their value orientations, which are manifested both at the individual and social levels. The images of the main heroines are analyzed taking into account the ethno-regional characteristics of the Volyn region, from childhood to maturity. Solomiya is shown as a character of natural purity, distinguished by a special love for everything living, unique, and a desire to know the world. Her mercy, love and compassion always remain in the soul, are constant companions on the path of life. The originality of the heroine’s relationship with Father Andronius, which were especially friendly, is emphasized, it is clarified that the sacrificial value orientations are determined by the ability to forgive and help one’s neighbor. Solomiya’s adult life is characterized from the standpoint of her role as a wife, mistress and - later - mother. The heroine tries to fill her personal space with feminine happiness, and therefore realizes her sinfulness, because although she lives with Pavel, she loves Peter. Each of her subsequent loves is an attempt to achieve happiness as she feels it, as she dreams of it. Ultimately, the equality between the internal, spiritual, and mental with the external, physical, and interpersonal is outlined.

Rufina is analyzed as an image of an antagonistic position. She, like Solomiya, is endowed with beauty, but constantly uses it, demanding constant attention, appropriate treatment and gifts. And Solomiya, whom everyone loved, is perceived not only as a friend, but also as a competitor, constantly trying to cause her grief. Rufina’s ingratitude is clearly outlined: she did evil to Solomiya and Vasily, who saved her from death. Her relationships with men are mercantile, the woman constantly betrays them. The heroine feels her unfulfilled as a mother, which is why she decides to kidnap Solomiya’s youngest daughter, but does not know how to deal with her. Her nature is selfish and even destructive.

Keywords: Volodymyr Lys, character, value orientations, moral and ethical problem, worldview, female happiness.

Постановка проблеми. Художня проза Володимира Лиса є яскравим явищем українського літературного процесу кінця XX – початку XXI століть. Автор майстерно влітає в художню тканину творів традиції та актуальність, універсальність та інтелектуальність, світобачення українців та діалектне мовлення, що знаходить відгук у читацьких уподобаннях і сприяє популярності письменника.

З-поміж усіх романів автора вагоме місце займає «Соло для Соломії» – справжня

життєва пісня з Волині, що має «Заспів», «Приспів» і «Finale», наповнена драматизмом, одкровенням та правдою буття ХХ століття з його трагічним історичним плином. Т. Прохасько в передмові до роману зауважує, що це є «історія цілого життя однієї неповторної жінки, якій було дано жити в неповторний час у неповторному місці» [8, с. 5].

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Волинська тема – провідна у творчості В. Лиса. Романи «Століття Якова» й «Соло для Соломії» перебувають в осерді літературознавчої рецепції, позаяк етнорегіональні аспекти зумовлюють значний резонанс у літературознавчих колах. Зокрема, художні особливості епічного полотна «Соло для Соломії» досліджували О. Башкирова, А. Вегеш, С. Журба, Л. Костецька, Л. Круппка, О. Пухонська, С. Ушневич та ін.

Постановка завдання. Мета розвідки – на основі аналізу роману «Соло для Соломії» окреслити провідні жіночі образи (Соломія – Руфіна), з'ясувати сутність їхніх ціннісних орієнтацій.

Основними завданнями для досягнення мети стали розкриття хронікальних характеристик світоглядних відчуттів і переконань Соломії та Руфіни, висвітлення морально-етичних колізій персонажів.

Виклад основного матеріалу. Як і в романі «Століття Якова», крізь призму біографії героїні, яка має реального прототипа, письменник висвітлює всю панораму історичних подій та зрушень, що мали безпосередній на неї вплив. Відтак розкриття історичного контексту є напрочуд важливим для розуміння цього жіночого образу. Літературознавиця С. Журба зауважує, що «хронологічна послідовність історії життя Соломії у романі співвідноситься з історією України упродовж ХХ століття: дитинство припадає на 20-30-ті роки ХХ століття – час існування Жечі Посполитої (навчання у сільських школах відбувається польською мовою), юність припадає на 40-50-ті роки – «перший прихід советів», війна з німцями, визволення України від фашистів, боротьба воїнів УПА за незалежність держави, виселення в Сибір українців, організація колгоспів; період зрілості – 60-70-ті роки – остаточне встановлення радянської влади на західноукраїнських землях, робота в колгоспі; кінець ХХ – початок ХХІ століття – це період старості: автор зосереджує увагу на особистому житті героїні – одруження дітей, вихід на пенсію, зустріч із колишніми коханими чоловіками – Вадимом та Григорієм» [2, с. 60–61].

Ціннісні орієнтації відіграють важливу роль в окресленні образів головних персонажів «Соло для Соломії», є яскравим свідченням природи їхніх думок, вчинків, світогляду. Беззаперечним є той факт, що в зв'язку із соціумом вони мають виразний морально-етичний характер. Психолог О. Жирун про їхню індивідуально-соціальну сутність відзначає: «Моральні цінності мають подвійний характер. Вони соціальні, оскільки історично і культурно обумовлені, та індивідуальні, оскільки у них зосереджений життєвий досвід конкретного суб'єкта» [1, с. 119]. Оповідь про Соломію-середню В. Лис розпочинає з її народження 15 вересня 1925 року від Різдва

Христового. Довгождана, випрохана молитвами до святої Марії, названа на честь матері, героїня зростала в батьківській любові. Ще дитиною її врода та природна чистота викликали захоплення в односельців: «Про таке личко, як у Соломійки, кажуть, що в молоці викупане та росою умите. Сміхотливі ямочки, що з'явилися на щічках, робили його ще привітнішим. Великі очі ставали все виразнішими, а головне – із світло-сірих небесними, синіми, наче дві великі волошки над маковими квітами щік. Віями, як сказав одного разу тато Антін, мона землю заволочувати, такі пишні. Бровенята ще маленькими просилися у пісню. Щодо статури, то Соломійка із пухкенької, якою здавалася на початку, формувалася у не худющу, але й не гладку дівчинку із гарненькими, наче вилитими вельми вмілим майстром ніжками, на які вона зіп'ялася за два тижні до рочки» [5, с. 29]. Через цю вроду Соломія-старша хвилюється: «Занадто вона красива й добра. Наче б ангелочка нам Біг пуслав» [5, с. 31]. Ціннісні орієнтації Соломії як граничні підстави думок дають можливість побачити відчуття красу її внутрішнього світу. Змалечку героїня відзначалася особливою любов'ю до всього живого, прагненням пізнати світ. Її добре, чисте дитяче серце не могло довго тримати образи на старших братів, Тараса й Василя, котрі були залюблені в маленьку пустунку.

Другий розділ роману має назву «Сестра джмелів». Саме ці великі волохаті комахи приворожували Соломію й жодного разу не вкусили. Навіть коли Руфіна вирішила зробити шкоду, засипавши джмелині нірки піском, дівчинка почала їх рятувати, а потім промовисто принесла мертвих комах кривдниці й пішла до церкви молитися «за здоровля уцілілих джмелів і пам'ятей неврятованих» [5, с. 38], що є переконливим свідченням її глибоких християнських цінностей: милосердя, любові та співчуття, котрих ніколи не втратить на життєвому шляху.

Особливими були стосунки героїні з отцем Андронієм. Соломійка з нетерпінням очікувала чергового походу на службу Божу, причастя, слухала біблійні легенди, зокрема любила оповідь про Ноя й дивувалася почутому. Сам священник полюбив дівчинку й відчував до неї батьківську прихильність. Чи то відповідаючи на її питання, чи то чистячи разом бульбу, він молився «за цю дитину, що стала йому ріднішою рідної, за її чисте, як йорданська вода, як сльоза небесна, серце» [5, с. 44]. Єдине, що розчарувало здібну Соломію, – навчання в школі. Творча, весела дитина з почуттям справедливості не витримала тогочасної авторитарної польської системи освіти, де огляд лікаря відбувається під примусом, а покарання супроводжується фізичним насильством. Цікавою є, зокрема, деталь, коли отець Андроній лише раз сварив дівчинку, бо вона залишила школу.

Ще підлітком вона втратила свого духовного наставника, отця Андронія, що відійшов у засвіти восени 1939 р. Наступного року відправила до війська брата Тараса, звістку про якого отримає аж на старості років із далекої Канади. Моральна свідомість ціннісних орієнтацій Соломії виформовує багаторівневу систему духовно-моральної організації. Попри всі потрясіння героїня не втратила здатності прощати й допомагати ближньому навіть під загрозою смерті. Вона рятує Руфіну від

німецького військового, котрий прийняв її за юдейку: «Руфина не ізраїлева дочка, а якби й нею була... то хіба... хіба... хіба мона за те умертвляти неї?» [5, с. 62]. Ганс-Йоахім міг позбавити Соломію цноти або вбити, але дівчина діяла відчайдушно, забувши всі попередні образи і навіть не підозрюючи, що стане свідком вбивства тоді, коли їй дозволено буде піти.

Особисте життя героїні пов'язане зі складними виборами. Двоє сусідських парубків із дитинства оточували її й не підпускали до інших хлопців. Вони різні за вдачею: Петро – «тонший, гінкіший, тихий, та часом як спалахне, мов копиця сіна, в яку сірника кинули», Павло – «кремезніший і спокійніший, розсудливіший» [5, с. 59]. Розуміючи усю відповідальність за власну долю, дівчина виходить заміж за Павла. Л. Крупка пояснює це тим, що «Соломія намагається вибудувати модель своєї поведінки так, щоб її життя було спокійним і розміреним, наповненим жіночим щастям» [4, с. 23]. Той факт, що Петро доєднався до партизанів, стало перепорою для звичного сімейного життя.

Героїня своєю щирістю та добрим ставленням одразу полюбила свекрусі: «Наче б давно Соломка була неїною дочкою, зробила несподіване відкриття Марія. А ще дивні, сповнені внутрішнього чару, рухи Соломійчиних рук, плечей та навіть розкрилля, схожих на два великих метеликів брів...» [5, с. 104]. Павло, «хоча й кохав Соломію, любив, як свою душу, ладен був оддати за цю жінку найдорожче, все ж дедалі більше почував себе власником найвродливішої у цілих Загоренах, або й усій окрузі жінки» [5, с. 104]. Вона сумлінно виконувала роль люблячої дружини, вмілої господині, однак не могла стати матір'ю.

Соломія поступово відчуває, що повторює долю матері, адже кохає іншого. Домінуючими у формуванні її образу стають моральні цінності, які є внутрішнім джерелом життєвих цілей і водночас підносять її до усвідомлення християнських ідеалів. Безсила проти власних почуттів жінка, котра завжди дотримувалася етичних принципів, відчуває неминучість гріха. Так, у молитві до Божої Матері Соломія подумки просить простити її за майбутні вчинки: «Я люблю його, Матінко Божа, – чи то думала, чи шептала, випускала з душі, з свого єства самими краєчками вуст, геть пошерхлих губ те, що жило в ній ці дні, а перед тим цілі місяці, од того самого весільного дня, коли приніс Петро дарунок – вифарбуване калиною серце. І завсіди любила, тико не признавалася, бо горда була. Прости мені, а якщо можеш – порятуй од цієї напасти...» [5, с. 132]. Відтак письменник знову порушує проблему зради, бо Соломія таки вчиняє перелюб із Петром. Проте автор не засуджує, а навпаки змушує співпереживати жінці, у душі якої відбувається боротьба між праведністю та почуттями.

Вона страждає і зізнається чоловікові у своєму гріхові. За це була фізично покарана Павлом: «Соломія закусила губу і далі мовчала. А важкі віжки, страшна покара, раз по разу опускалися на її бідолашну спину. Пекло нестерпно і все дужче. Здавалося, почала тріскати шкіра» [5, с. 139]. На цей раз горда жінка покійно стерпіла біль та приниження. Соломія вже чітко розуміла: «Ни могла заново полюбити свого

чоловіка, та й, більш того, розуміла, що коли одверто, як на серці лежить, сказати, то й не любила ніколи, все вирросло – й женячка та поспішна, й любові гріховні – з обіди дівочької, з обману самої себе, своєї дурної гордості й навіяних рідними думок, з чогось такого, що мов чорна хмара прошуміло, продзвеніло у вухах, тико на серці той дзвін і остався» [5, с. 154]. Однак справжня спокута чекала на героїню попереду. Містичний фатум раптово забрав життя Павла, котрого мобілізували до радянської армії, та Петра, від якого так і не змогла завагітніти.

На своєму життєвому шляху Соломія мала ще трьох чоловіків, що свідчить про бажання бути коханою та відчувати радість материнства. Наступне кохання героїні хоч і не стало вдалим, але принесло довгождану дитину – донечку Марусю. Вважаємо слушним проведення паралелі між Соломією та головною героїнею роману «Марія» У. Самчука: «любовний трикутник, що пов'язує Соломію із друзями дитинства, Петром і Павлом; звернення до образу Діви Марії; сюжетно акцентована неможливість народити дитину від нелюба і народження дітей від щирого кохання» [6, с. 84].

Вадим Коробченко – уповноважений райкому партії, вирізнявся з-поміж сільських чоловіків надзвичайною вродою, особливими манерами, можливістю дарувати вишукані подарунки, зокрема квіти, парфуми та пухову хустку. Він зробив героїню по-справжньому щасливою й до безтями закоханою, ніжно називав її Солею: «Ніколи, здавалося, ще не була Соломія така щаслива, як на початку тієї осені. Осені тисяча дев'ятсот п'ятдесятого року, напередодні її двадцятип'ятиріччя. Співала душа, співало й тіло. Її кохали й вона кохала» [5, с. 234]. Саме за його сприяння жінку обрали ланковою. Але Вадим був одруженим та мав дітей. Дізнавшись про вагітність Соломії швидко від'їжджає із Загорян й обирає кар'єрне зростання. Натомість вона не засуджує чоловіка, бо розуміє, що той не може жити в селі.

Варто зауважити, що Вадим повернувся до Соломії на схилі літ і розкався. Навіть на невеликий час зробив умовною господинею свого розкішного дому, але все це для жінки було чужим і не потрібним.

Ціннісні орієнтації Соломії переростають у світоглядні переконання. Її дух гартується повсякчасно. Важка робота в колгоспі, напружені стосунки з головою – усе це героїня змушена терпіти, бо має дитину. Другу доньку, Соломію, подарував жінці Григорій Нечипоренко із південної Новоолександрівки, з яким познайомилася в Києві. Цей веселий, кмітливий та галантний чоловік одразу причарував Соломію. Він із захопленням розповідав про Херсонщину, мив їй ноги в Дніпрі, подарував золотий ланцюжок: «Вони дивилися кіно і, як діти, ласували морозивом. Потім каталися на каруселі. Обоє сміялися, а потім, вийшовши з дитячого містечка, крадькома, мов юні закохані, поцілувалися за якимось розлогим деревом» [5, с. 298]. Однак ці стосунки теж виявилися маревом, бо чоловік не виходив на зв'язок аж до глибокої старості. А милосердна Соломія приїхала до Григорія й була поруч із ним до його смерті.

Останнім чоловіком героїні став удівець Гордій, від якого вона народила сина

Олега. Незважаючи на те, що він був на сім років молодший і мав троє дітей, жінка змогла дати їм свою материнську любов і турботу. Л. Крупка слушно зауважує: «Саме материнське начало реалізувалося в Соломії повністю, і саме те, чого їй не вистачало від чоловіків, вона отримала від дітей» [4, с. 25].

Роман насичений деталями зовнішньої характеристики героїні: «Соломія стояла молода, справді неказанно вродлива, розпашіла, в одягнутому з такої нагоди білому платтячку в синій горошок, з-під якого виднілися туго налиті ледь загорілі вже литки, і була схожа й на пташку, що от-от має злетіти увись, й на дивну, розквітлу наче саме до сьогоднішнього дня квітку, може, білий горошок, який, правда, розквітає пізніше, а може, ружу-циберку [...] З-під квітчастої хустки-шальохи у Соломії виднілося густе пшеничне волосся, яке вона цього разу не захотіла зав'язувати у вузол, мовби просилося на волю, прагло обцілувати увесь світ, а не тільки ці прекрасні жіночі плечі» [5, с. 160]. Як будь-яка жінка, вона прагне одягатися гарно, тому купує дорогу мереживну сорочку, під блузку одягає «тонку мереживну комбінацію, яку привезла з собою, рожеву, подаровану колись Вадимом, яку цілих сім літ не вдягала, але й викинути ніяк не могла» [5, с. 291]. Саме про таку особистість літературознавиця А. Віннічук зауважить: «І хоча маємо справу з особистісною ідентичністю, проте саме з неї починається розуміння собірності, сродної праці, життєтворчості» [9, с. 62].

Письменник вводить у сюжет ще один жіночий образ – Руфини, яка постає у творі персонажем-антагоністом, у якого ціннісні орієнтації набувають виразної егоїстичної природи. Сам автор про це каже: «Соломія і Руфіна, яка потім стає Раїсою, мають дуже різний підхід до життя, вони до певної міри є антагоністами, ніби подруги-ворогині» [3]. Таке символічне протистояння увиразнює образ головної героїні, підкреслює основні риси характеру, допомагає простежити духовне становлення, випробовує її моральні переконання. Крім цього, завдяки образу Руфини ми можемо побачити абсолютну іншу життєву драму, яка розгортається на тлі тих самих історичних подій.

Руфіна Луць народилася того ж самого дня, що й Соломія – 15 вересня 1925 року. Крім неї, в сім'ї було ще п'ятеро дітей, що тихо недолюбливали сестру за постійні крики. Ім'я давньоєврейського походження, котре могло належати головній героїні за православним календарем, дісталася саме Руфіні, яка все життя його ненавиділа і змінила з часом на «Раїсу, Раю».

Дівчинка з дитинства була наділена вродою й знала собі ціну, вимагаючи постійної уваги, теплих слів та подарунків, часто маніпулюючи старшими. А отже, міжособистісні стосунки з іншими дають підстави говорити про те, що вона ставить свої інтереси вище за чужі, тобто є центром власноруч сформованого світу. Природно, що в її характері переважало егоїстичне начало та дух суперництва. Саме тому лагідну й щирю Соломію, котру всі любили, вона сприймала не лише як подругу, а й як конкурентку, постійно намагалася зробити їй прикрість: «посеред гри підставити, мовби ненароком, ніжку, сипнути, граючись, піску межі очі, покласти на стежці, де бігали – обоє босими ніжками – будяка. Найбільше драгував

Соломійчин сміх, коли та падала на бігу чи на образливе: «У тебе руки, як у вороняки крила», починала вдавати, що вона справжня маленька воронка, ще й ручками-крильцями смішно махала» [5, с. 36].

Чи не найбільшого дитячого жалю завдала Руфіна Соломії, засипавши нірки джмелів. Вона розуміла, що комахи загинуть, але їй було нестерпно бачити, як Соломія тішиться ними й зовсім не боїться. Після цього вчинку Руфіна не засвоїла життєвого уроку: її жорстокість та бажання завдати болю можна пояснити проявом внутрішньої вразливості, заздрощів.

Ще однією виразною рисою Руфіни є невдячність, оскільки вона себе ставить вище за тих, хто робить їй добро. Зокрема, у романі висвітлено проблему Голокосту, тобто знищення нацистами євреїв. Жертвою цієї трагедії могла б стати Руфіна через своє ім'я: її рятує Соломія, але вона не лише не подякувала, але й розпустила чутки про те, що її рятівниця добровільно пішла з німецьким солдатом: «Шкода, що німець тебе не пом'яв. Не була б такою гордячкою» [5, с. 83].

Подібна ситуація сталася, коли Василь захистив необачну Руфіну під час ворожого авіаційного обстрілу. Ризикуючи своїм життям, вона лиш «кошика з рук упустила, але не кинулася бігти, а попрямувала далі – рівно, статечно, павою» [5, с. 130]. А після порятунку ще й дорікала Василю, що замастив її спідницю. Героїня навмисно зменшує цінність чужих жертвоних вчинків, аби не здаватися слабкою чи залежною. Самостверджується Руфіна й за рахунок закоханих у неї чоловіків: «Руфіна ж, як на їхньому кутку казали, вже починала крутити хлопцями, як циган сонцем. То до того усміхнеться, пригорнеться, надію подасть, а другого вечора – ні поглядом, ні порухом пальчика не удостоїть. Ну, звісно, другий кавалер і радий. Тико пісня не надовго. То в того носюра, як у бугая ріг, то в того праве око на друге село дивиться. Перебірлива, як дрібний горох, кажуть про таких» [5, с. 59].

Щасливим квитком для неї стало знайомство з Олгом Боришком. Перспективний, забезпечений і безтямно закоханий, він одружився з Руфіною та забрав із собою в Кіров. Але жінка не оцінила цього подарунку долі й відверто зраджувала чоловікові. У цьому проявилася її меркантильна природа: Руфіна зневажила мрії Олега й змусила залишитися на ненависній офіцерській службі, «бо вже на той час знала – офіцери отримують зарплату удвічі більшу від нещасних засушених вчителів і училок. То лейтенанти і старлеї, а майори, а полковники! До того ж, їй подобалося бути офіцерською дружиною» [5, с. 181]. Чоловік боявся втратити красиву та молоду дружину: «Адже його Рая справді заслуговувала на рай. І заради того, щоб колись таки цей земний рай забезпечити, він готовий був терпіти і службу, і форму, і кількаденні виїзди на полігони» [5, с. 181]. Однак його Раєчка не дорожила цим, крутила романи з іншими, лицемірила, робила аборти. А коли Олег змушений був покинути військову службу через нещасний випадок й повернутися в рідне місто, героїня покинула його. Жінка знайшла собі іншу жертву, але на двадцять років старший підполковник Косарев не зміг задовольнити її потреб.

Чимало страждань завдала Руфіна й Василеві, котрий невзаємно кохав її ще із

замолоду. Він відчайдушно поїхав услід за коханою і працював у кочегарні. Саме там Василь виявив справжню зрадливу сутність Руфини. Жінка випробовувала почуття героя, допекла так, що він на мить задумав навіть її вбити: «Бував у них там в гостях, бував, Раїска сама запросила, а на очах його, випивши, обіймала й цілувала Олега. Гра та була йому обідна й прикра, і все ж терпів, бо... Бо боявся позбутися й такого щістя – хоч зрідка бачити Раїсу» [5, с. 201]. Руфина сприймала чоловіків, як об'єктів, що повинні були забезпечити всі її забаганки й допомогти утвердитися. Усі випробування, які пережила, потрібні були для того, аби вона розкалася і віднайшла себе справжню. Погоджуємося з думкою про те, що сила цього жіночого образу руйнується через життя в місті, де вона намагається втриматися на верхівці суспільства: «Оскільки тоталітарна система тогочасної політики передбачала повний контроль «маси», то особистість, зокрема жінки, утрачає свою ідентичність» [7, с. 94].

Жінка час від часу відвідує Загоряни, забувши свою надмірну гордість та зверхність. Вона усвідомлює, що задрить Соломії, котра не має матеріальних розколив, але є набагато багатшою духовно. Руфина відчуває свою нереалізованість як матері, тому вирішує посягти на найдорогоцінніший скарб Соломії – молодшу доньку. Жінка імпульсивно викрадає маленьку Солечку в надії, що з дитиною її пробачить Олег, проте виявляється абсолютно безсилою в поводженні з немовлям.

Висновки. Отже, ціннісні орієнтації в системі мотивів, особистісних змістів і цілей виформовують образи Соломії й Руфини. Історія Соломії є художнім втіленням жіночої долі, сповненої духовних злетів та падінь, пошуків себе, щирого кохання, щасливого материнства, самопожертви та спокути. Вона стала символом жіночого начала, яке покликане всеохопно любити та дарувати світу лиш добро. А образ Руфини є динамічним та різностороннім. Героїня постійно шукала щастя й кращого життя, протистояла всьому рідному, нехтуючи законами моралі. Письменник демонструє на її долі закону кармічності, котрий змусив жінку покаятися.

Отже, у романі «Соло для Соломії» В. Лиса основні акценти зосереджено на зображенні жінок, у життєвих долях яких було чимало карколомних поворотів. Протиставляючи Соломію й Руфину, автор порушує ряд морально-етичних проблем, зокрема любові та зради, жіночого щастя, чесності та лицемірства.

Список використаних джерел:

1. Жирун О. А. Ціннісні орієнтації як елементи моральної свідомості особистості. Вісник НТУУ «КПІ». Філософія. Психологія. Педагогіка : збірник наукових праць. 2007. № 3 (21). Ч. 1. С. 15–121. URL: <https://ela.kpi.ua/server/api/core/bitstreams/52a40e8c-7c12-4f4a-acf8-3e9c7a91ac4d/content> (дата звернення: 08.03.2026).
2. Журба С. Реінтерпретація пам'яті в романі Володимира Лиса «Соло для Соломії». Філологічна освіта : компетентнісна парадигма: матеріали Міжнародної науково-практичної заочної інтернет-конференції. 2019. С. 60–62.
3. Ковалевська Є. Володимир Лис: жіночі образи мені цікавіші. BBC News Ukrainian. 2013. URL: https://www.bbc.com/ukrainian/entertainment/2013/11/131125_book_2013_interview_lys_ek (дата звернення: 08.03.2026).
4. Крупка Л. Особливості моделювання образу жінки ХХ ст. (за романом Володимира Лиса «Соло для Соломії»). Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Сер.: Філологія. 2021. Вип. 47. С. 22–25. <https://doi.org/10.32841/2409-1154.2021.47-3.5> (дата звернення: 04.04.2025).
5. Лис В. Соло для Соломії. Харків : КК «Клуб Сімейного Дозвілля», 2013. 368 с.

6. Лисянська В. «Соло для Соломії» Володимира Лиса: художньо-естетична енергетика роману. Філологічні студії : збірник статей студентів, магістрів, молодих учених. 2021. С. 82–86. URL: <https://repository.sspu.edu.ua/handle/123456789/1575> (дата звернення: 08.03.2026).
7. Маслова О., Волкова І., Лакеева В. Художня інтерпретація жіночості в романі В. Лиса «Соло для Соломії». Вчені записки ТНУ імені В. І. Вернадського. Серія : Філологія. Журналістика. 2022. Вип. 5. С. 89–95. <https://doi.org/10.32782/2710-4656/2022.5.2/16> (дата звернення: 08.03.2026).
8. Прохасько Т. Кант для Соломії. В. Лис. Соло для Соломії. Харків, КК «Клуб Сімейного Дозвілля», 2013. С. 5–6.
9. Vinnichuk A., Krupka V. Poetry of Anatolia Bornyak: at the intersection of fiction and public literature. Innovations in philology: whims or the need of the hour (December 6–7, 2023. Częstochowa, the Republic of Poland). Riga, Latvia : Baltija Publishing, 2023. С. 60–63.

References:

1. Zhyrun, O. A. (2007). Tsinnisni oriientatsii yak elementy moralnoi svidomosti osobystosti. Visnyk NTUU «KPI». Filosofia. Psykholohiia. Pedahohika : zbirnyk naukovykh prats. № 3 (21). Ch. 1. p. 15–121. URL: <https://ela.kpi.ua/server/api/core/bitstreams/52a40e8c-7c12-4f4a-acf8-3e9c7a91ac4d/content> (дата звернення: 08.03.2026).
2. Zhurba, S. (2019). Reinterpretatsiia pamiaty v romani Volodymyra Lysa «Solo dlia Solomii». Filolohichna osvita : kompetentnisna paradyhma: materialy Mizhnarodnoi nauково-praktychnoi zaochnoi internet-konferentsii. p. 60–62.
3. Kovalevska, Ye. 2013. Volodymyr Lys: zhinochi obrazy meni tsikavishi. BBC News Ukrainian. URL: https://www.bbc.com/ukrainian/entertainment/2013/11/131125_book_2013_interview_lys_ek (дата звернення: 08.03.2026).
4. Krupka, L. (2021). Osoblyvosti modeliuвання obrazu zhinky KhKh st. (za romanom Volodymyra Lysa «Solo dlia Solomii»). Naukovyi visnyk Mizhnarodnoho humanitarnoho universytetu. Ser.: Filolohiia. Vyp. 47. p. 22–25. <https://doi.org/10.32841/2409-1154.2021.47-3.5> (дата звернення: 08.03.2026).
5. Lys, V. (2013). Solo dlia Solomii. Kharkiv : KK «Klub Simeinoho Dozvillia», 368 p.
6. Lysianska, V. (2021). «Solo dlia Solomii» Volodymyra Lysa: khudozhno-estetychna enerhetyka romanu. Filolohichni studii : zbirnyk statei studentiv, mahistriv, molodykh uchenykh. p. 82–86. URL : <https://repository.sspu.edu.ua/handle/123456789/1575> (дата звернення: 08.03.2026).
7. Maslova, O., Volkova, I., Lakiieva, V. (2022). Khudozhnia interpretatsiia zhinochosti v romani V. Lysa «Solo dlia Solomii». Vcheni zapysky TNU imeni V. I. Vernadskoho. Seriia : Filolohiia. Zhurnalistyka. Vyp. 5. p. 89–95. <https://doi.org/10.32782/2710-4656/2022.5.2/16> (дата звернення: 08.03.2026).
8. Prokhasko, T. (2013). Kant dlia Solomii. V. Lys. Solo dlia Solomii. Kharkiv, KK «Klub Simeinoho Dozvillia», p. 5–6.
9. Vinnichuk, A., Krupka, V. (2023). Poetry of Anatolia Bornyak: at the intersection of fiction and public literature. Innovations in philology: whims or the need of the hour (December 6–7, 2023. Częstochowa, the Republic of Poland). Riga, Latvia : Baltija Publishing, p. 60–63.

Онiричні мотиви в поезії Віктора Крупки

Oneiric motifs in the poetry of Viktor Krupka

Цепкало Тетяна Олександрівна

*кандидат філологічних наук, доцент кафедри журналістики,
реклами та зв'язків з громадськістю,*

Вінницький державний педагогічний університет імені Михайла

Коцюбинського (м. Вінниця)

<https://orcid.org/0000-0003-2690-3390>

tetiana.tsepka@gmail.com

Надійшла до редакції : 10 лютого 2026 р. Схвалено до друку : 24 лютого 2026 р.

Анотація. У статті здійснено аналіз оніричних мотивів віршів Віктора Крупки із поетичних збірок «СОН ЦЕ», «Вісь» та «Березневі світи». Літературний сон у поетичних текстах розглянуто, як елемент художньої картини світу. Маркери оніричного простору оприявлено автором на імпліцитному та експліцитному рівнях. Сон у віршах митця виражає химерність, фантасмагорію, містичність, сакральність, поєднання макро- та мікрокосму. Поет у відображенні сонних візій апелює до колективного несвідомого, особистої підсвідомості та міфомислення. Звернено увагу на психоаналітичну складову снів та її вираження в літературній творчості Віктора Крупки. Установлено роль оніричних мотивів у трансцендентному представленні хронотопу, викривленні часових та просторових модусів, синтезі емпіричного досвіду та ірреального буття, метафізичних сенсів. Виявлено ряд художніх засобів, котрими послуговується поет для вираження оніричних мотивів, серед котрих несподівані епітети та порівняння, розгорнуті метафоричні конструкції, персоніфікація усіх можливих явищ, антитеза, анафора, повтори, літота, синестезія як троп метафоричного типу та ін. Звернено увагу на зв'язок оніричного простору в поезіях Віктора Крупки з традиційною українською міфологією та біблійними мотивами.

Ключові слова: поезія, оніричні мотиви, літературний сон, міфомислення, хронотоп, поетична картина світу, підсвідоме, біблійні мотиви.

Abstract. The article analyzes the oneiric motifs in Viktor Krupka's poems from the poetry collections «SON TSE» («This Is a Dream»), «Viss» («Axis»), and «Bereznevi svity» («March Worlds»). Literary dreams in poetic texts are considered as an element of the artistic picture of the world. Markers of oneiric space are revealed by the author on implicit and explicit levels. Dreams in the artist's poems express whimsicality, phantasmagoria, mysticism, sacredness, and the combination of macrocosm and

microcosm. In reflecting dream visions, the poet appeals to the collective unconscious, personal subconscious, and mythical thinking. Attention is drawn to the psychoanalytic component of dreams and its expression in Viktor Krupka's literary work. The role of oneiric motifs in the transcendental representation of chronotope, the distortion of temporal and spatial modes, the synthesis of empirical experience and unreal existence, and metaphysical meanings has been established. A number of artistic devices used by the poet to express oneiric motifs have been identified, including unexpected epithets and comparisons, extended metaphorical constructions, personification of all possible phenomena, antithesis, anaphora, repetitions, litotes, synesthesia as a trope of the metaphorical type, etc. Attention is drawn to the connection between the oneiric space in Viktor Krupka's poems and traditional Ukrainian mythology and biblical motifs.

Keywords: poetry, oneiric motifs, literary dream, mythical thinking, chronotope, poetic picture of the world, subconscious, biblical motifs.

Постановка проблеми. У поетичному вимірі реалізація художнього та естетичного потенціалу відбувається опосередковано через різні образні засоби, мотиви, символи, архетипи тощо. Звернення митців до оніричних мотивів пояснюється їх аморфною, ірраціональною, фрагментарною та вільною природою, завдяки чому відкриваються можливості для відображення асоціативних зв'язків, встановлення багаторівневих інтерпретацій та смислових нашарувань, котрі визначають рівень поетичності тексту. Зображення в поезії явищ літературного сну, марення, гіпнозу уможлиблює розширення жанрових меж твору, забезпечення високого рівня метафоричності художньої мови, поєднання різних хронологічних площин та трансцендентальних вимірів, упорядкування фрагментарної образності, акцентування на підсвідомих елементах мислення.

Психоаналітичну природу сну досліджували М. Еліаде, З. Фройд, К.-Г. Юнг. Феноменологію сновидіння вивчали В. Корабльова, Г. Нівня та ін. Оніричний простір художньої літератури та народної творчості розглядали В. Баняс, С. Вдович, Л. Зельман, Т. Конівіцька, С. Лутава, Я. Ставицька, А. Темченко та ін. Різні аспекти поетичних текстів Віктора Крупки аналізували А. Віннічук, О. Деркачова, І. Зелененька, М. Жилін та ін. Оніричні мотиви у віршах вінницького поета об'єктом дослідження не були, що й становить актуальність нашої наукової розвідки.

Метою дослідження є з'ясування семантичного наповнення оніричних мотивів у віршах Віктора Крупки та визначення їх ролі в розвитку індивідуально-авторської поетичної картини світу. Досягнення поставленої мети передбачає виконання низки завдань: виявити оніричні мотиви у поетичних текстах В. Крупки, проаналізувати їхнє семантичний код та засоби вираження, дослідити їх значення для відображення індивідуально-авторської світоглядної позиції.

Методи дослідження, застосовані у нашій розвідці: герменевтичний, що полягає у спробі розшифрування різних шарів символічних кодів; контекстуальний, що

сприяє визначенню функцій оніричних мотивів у художній системі письменника та їх зв'язку з літературними контекстами; семіотичний, що дає змогу реконструювати архетипні основи та психологічні засади авторського світобачення сновійних станів, проаналізувати поетичні засоби; психоаналітичний, що забезпечує можливість інтерпретації оніричних явищ через підсвідомі імпульси, внутрішні переживання, екзистенційні стани ліричного суб'єкта; філософсько-естетичний, що уможливорює дослідити оніричні мотиви як елемент авторського світогляду крізь призму категорій пам'яті, буття, межового стану, хронотопу та їх ірраціональну природу; літературознавчий, що передбачає з'ясування ролі оніричних мотивів в ідіостилі В. Крупки.

К. Руппрехт розрізняє експліцитні та імпліцитні маркери сну в художньому тексті. До перших науковець відносить маркери, що прямо вказують на присутність сну в літературному творі опосередковано через лексеми сон, сновидіння, марення тощо, коли «ми ось-ось зіткнемося з іншим рівнем значення, таким як алегорія, дивергентність, надихаючі бачення, зустріч із надприродним» [14, с. 31]. Другу категорію маркерів сну становлять внутрішні, художні засоби, що створюють особливу сновійну атмосферу опосередковано через «специфічні візуальні образи, пов'язані з темрявою, невизначеністю, туманністю, солярні образи, такі, як зорі, місяць, а також наявність засобів штучного освітлення» [14, с. 31].

Експліцитні маркери оніричних мотивів у поетичних збірках Віктора Крупки «СОН ЦЕ», «Вісь» та «Березневі світи» оприявлені більшою мірою та виражені лексемами сон, спати, снитись, сонний, напівсонний, сновидіння, марити, галюцинації, сновиди, безсоння, мріяти-спати, гіпноз, спросоння, прозріння, провиддя, мрії, спогади тощо. При цьому експліцитні маркери оніричного простору відображені переважно через незвичайні метафори, порівняння, алегорії, асоціації, натяки та ін. Імпліцитні маркери сновійної атмосфери, виражені спеціальними візуальними образами, також присутні в поетичних текстах Віктора Крупки, але традиційні для нічного сну образи місяця і зірок під пером поета доповнюються образом денного світила.

Літературний сон у візуально-естетичному просторі поезії В. Крупки відображає інтуїтивно-підсвідомий рівень гіпотипозису, що проявляється в трансцендентній візуалізації оніричних мотивів як фрагментів людського буття. К. Зангріллі розуміє сон як «первинний процес, вільну енергію, яка рухається і конденсується без обмежень, відсутність простору, часу і логіки, співіснування протилежностей, складність миттєвості» [15]. Відповідно оніричний простір наділений нескінченністю, несвідомими імпульсами, позачассям. До поняття оніризму належать різні прояви людської підсвідомості – сон, марення, гіпноз, галюцинація, стан сп'яніння, фантазія, спогади, котрі можуть характеризуватися ілюзорністю, хаотичністю, абсурдністю, сакральністю, химерністю тощо. Науковиця О. Деркачова спостерігає таке оприявлення у текстах поетичної збірки В. Крупки «Березневі світи»: «Щось проривається крізь шумовиння днів дитячим

спогадом, щось стало спогадом зовсім недавно, щось от-от стане спогадом, а щось стане частиною оніричного простору в позачассі, де так солодко і тепло блукати стежками не тільки у березні, бо ж березневі світи – це більше не про місяць, а про змінність, плинність, перехід від холоду до тепла, від сну до прокидання, про перші паростки слова, яке так гарно перетворювати на вірш» [2, с. 174].

Поезія В. Крупки виражає підсвідомі імпульси, гру образів та значень, синтез ірраціонального та емпіричного досвіду, нашарування символіки, поєднання минулого, теперішнього та майбутнього часів крізь призму авторського «Я». Категорія пам'яті щільно пов'язана із станом сну, а тому виходить за межі звичайного спогаду. Болісною, небезпечною та ефемерною постає пам'ять у вірші «не згадуй» із збірки «Березневі світи»: «не згадуй про мене, / не згадуй про мене, не згадуй... / я з тіні сотворений. я доростав до осонь. / чудну вишину дарував ненароджений сон, / і віру химерну, і ще не почату пораду, / і чисту снагу дарував, / хоч не знали світанки, – / її видихав, аби спити із чистих криниць...» [6, с. 52]. Своєрідний драматичний монолог-замовляння з використанням анафори не згадуй про мене засвідчує внутрішню рішучість до важкої розлуки. Інтонація прохання, застереження й частково самонавіювання про забуття поєднується з парадоксальним образом ненародженого сну. Прагнення ліричного героя зникнути з пам'яті іншої людини асоціюється з проміжним станом буття й небуття, невидимістю, котра зумовлена також сном, якого ще немає, але який уже має онтологічне значення. Зростання з тіні до осонь як рух від темряви до світла вказує на внутрішнє становлення ліричного героя, котре дозволяє усвідомити важливість самозречення як рефлексію про минулі стосунки. Ймовірно, сон тут також може бути алюзією на забуття, яке ще не відбулось, як і сон, який ще не народився, але вже дарує ліричному суб'єктові метафізичні явища буття, що мають позитивну конотацію завдяки епітетові чистий.

Зв'язок хронотопу зі сном простежується в поезії В. Крупки «дзигарі» зі збірки «Сон це»: «дзигарі дозрівають... чекаєш на вірші і весни. / сонне сонце сідає тобі на просвітлені плечі – / не забутий ще, не відсвічений вічний і шезник – / перейдеш цю стезю, наче брід, сон роздерши. / пів обличчя крізь тінь, пів... крізь мрії, що вернуть / до позначених тіней, залишених напризволяще» [8, с. 10]. Персоніфікований образ дзигарів задає часову динаміку, а їх дозрівання може позначати наближення до вечірнього часу, коли сідає сонце та наближається нічний період для сну. Ліричний герой бореться зі сном, роздирає його, прямує своєю дорогою, але оніричний простір супроводжує його рух, поєднуючи різні часові виміри: «промайнуть всі миттєвості стишеними дощами, / сон цей в сонці чекатиме щонайліпшої зав'язі, / не минаєш лише неспростованих артикуляцій, / що тобі дарували покрані небеса» [8, с. 10]. Минуле тут виражене миттєвостями, що промайнули, та тінями, залишеними позаду. Теперішнє транлюється дозріванням годинників, очікуванням весни та віршів, доторком сонного сонця до плечей ліричного суб'єкта в темпоральному модусі «тут-і-тепер». Майбутнє підтверджене впевненістю в діях, що відбуватимуться пізніше – перейдеш цю стезю, сон чекатиме. Також автор

відображає ще один часовий вимір – вічність. Кожен із вказаних вимірів пов'язаний з оніричним простором, де сон постає медіатором часу та відкриває можливість діалогу з пам'яттю. Додаткового семіотичного значення надають образи тіней (алюзія на сліди минулого), мрій (апеляція до майбутнього). Реальний та уявний світ перетинаються, взаємодіють, як це може відбуватися у сновидіннях, проте натяку на пробудження ліричний герой не дає. Теперішнє сприймається у вигляді напівсонного стану, до якого автор долучає навіть архетипний образ сонця, що в колективному підсвідомому закріпилося в значенні життєдайності та світла.

Оксиморон сонне сонце нівелює обидва ці значення. Якщо схід сонця символізує пробудження, то ірраціональний стан сну для цього образу асоціюється більше із заходом сонця, смислове навантаження котрого підсилене образами тіней, котрі більше апелюють до минулого. Такий метафізичний простір занурює читача у простір напівреальності, де світло сонця уявляється м'яким та маревним. А. Темченко зазначає: «Ознаки сновидіння більше корелюються з міфологічним мисленням, ніж з лінійними сентенціями буденності, що пояснюється властивостями міфу, структура якого тяжіє до алогічності, гомогенності, навіюваності, синкретичності та дуальності» [10, с. 70]. Читаючи рядки вірша В. Крупки «дзигарі», уявно потрапляєш у вигаданий світ, де переважає авторське міфотворення. Я. Ставицька зауважує, що «за допомогою міфу людина реалізує необхідність повного оновлення, сповнюється надією на те, що світ оновиться, що можна почати нову історію у відродженому світі, що так важливо для сучасної людини, яка позбавлена міфологічної свідомості, знаходиться в міцних кайданах історичного, лінійного часу, кінцевим пунктом якого обов'язково є смерть, за межами якої панує небуття. Тому виявляється таким потрібним у суспільстві, де відбулася повна десакарлізація міфу, мати можливість повернути собі первісну свободу, втекти від незворотності, відтворити міфічну поведінку нехай хоча б під час несвідомої діяльності психіки і бути частиною того великого, вічного, всемогутнього часу» [3, с. 182]. Вірш «дзигарі» можна назвати узагальнюючою ілюстрацією різних часових просторів сну, котрий функціонує, як пригадування, як теперішнє буття, як передбачення та як вічність. М. Жилін так характеризує цю поетичну збірку: «Безумовно, в більшості поезій ми маємо справу з внутрішнім переживанням і саморефлексією. Проте ця саморефлексія ґрунтується не на повільному й заглибленому перепрочитанні своєї емоційної пам'яті, а на пам'яті про смисли слів» [4, с. 207]. М. Еліаде прагнення людини трансформувати категорію часу пояснює своєрідною тенденцією нехтувати сучасним: «Цей страх перед цілісним часом у сучасних людей виражається через іноді відчайдушну спробу розірвати однорідність часу, щоб вийти з фізичного життя і повернутись в інший час, якісно відмінний від того, який вичерпуючись сам, створює їхню власну історію» [12, с. 134]. Таким чином, хронотоп вірша «дзигарі» В. Крупки подається зміщеним, ілюзорним, ірреальним, мінливим та ефемерним, що притаманне містерії оніричного світу.

Образ сонного сонця зустрічається також у поетичному тексті «до сонних сонць»

із збірки «Вісь»: «до сонних сонць здитинів, ой здитинів... / ні ранку вже мені, ні вечорів, / дмухнув – і відхилилось дощовиння / хуртечею погідних голубів. / і зір напише... прийде світ пологий: від мене чи до мене – не збагну. / мов колесо, збіжу у перелогі, / дитячих снів прознавши таїну. / сідатиме на плечі сонце вірне / пташам так тепло-тепло... до душі» [7, с. 6]. Поєднання макрокосму та мікрокосму відчитується вже з першого рядка. Внутрішній світ ліричного суб'єкта тут розчиняється в різних явищах природи. Водночас навколишній світ реалізується опосередковано через первісну природу ліричного героя, його повернення до дитинності, відкритості, нівелювання раціональних фільтрів, що притаманне оніричному простору. Сонне сонце, що у вірші подане у формі множини, більше схоже на те, що ліричний герой сприймає кожного дня народжене сонце, як нове. Це підтверджується тим, що ввечері денне світило у формі однини трансцендентно сідає на плечі, що символізує захід сонця. Отже, тут опосередковано через множинний образ сонного сонця говориться про часову тривалість.

Але водночас можна говорити про своєрідний вимір позачасся, де відсутні ранки і вечори. Деформація хронотопу продовжується через модифікацію просторових локусів до сингулярної реальності, де світ постає рухомим, неосяжним, надособистісним. Симбіоз реального та уявного дозволяє нам говорити про простір як симулякр, що не має темпоральної лінійності. Такий зсув хронотопу притаманний сонним візіям або дитячому сприйняттю дійсності, а тому оніричні мотиви прочитуються контекстуально.

Порівняння власного бігу з колесом відносить до символічного значення циклічності буття, котре підсилюється вказівкою про пізнання таємниць своїх дитячих снів. К. Г. Юнг зазначає: «Особисте несвідоме містить втрачені спогади, болючі витіснені (тобто навмисно забуті) думки, підпорогові (сублімінальні) сприйняття, тобто чуттєві перцепції, які виявилися недостатньо сильними для того, щоб досягти свідомості, і які ще не дозріли для свідомості» [13, с. 78]. Збігти у перелогі, до відпочилої, необробленої землі, може означати повернення до початку, до дитинності, до незайманого ґрунту буття, коли світ сприймався містифіковано, а сновидіння здавалися реальністю. Основоположник психоаналізу З. Фройд такі можливості нашої підсвідомості пояснював тим, що «не обмежена категоріями мислення уява у снах податливіша, рухливіша, мінливіша; вона більш чутлива до найтонших відтінків нашого настрою і гострих емоцій, вона відразу втілює наше внутрішнє життя у виразні пластичні образи» [12, с. 92].

Такі характеристики притаманні також індивідуальному міфомисленню, про що засвідчує дослідження А. Темченко: «Текст сну, так само як і міфу, на відміну від індивідуальної творчості, не потребує процедури верифікації. Єдиним критерієм правдивості сновидіння є його переказ, що сприймається на віру. Трансляція сну на текст є «приватним» способом міфотворчості, позаяк оцінюється не саме сновидіння, а його словесне відтворення, яке озвучує, а відтак ніби матеріалізує уявні події» [11, с. 68]. Міфологічні мотиви яскраво проявляються у вірші В. Крупки

«колискова, з усіх найтихша...» із збірки «Березневі світи»: «спрагло молитесь сонце-нєня, / батько-місяць ладнає струни / колісковій, з усіх найтихшій... / і – по зірку, оту, що знає, / де ховаються примхи-вірші, / чи дороги біжать до раю, / як дитинство, що вже далеко... / залишатимеш, та не спогад. / і вертають у сни лелеки / із прозірливої дороги» [6, с. 42]. Тут автором використано вірування зі слов'янської міфології про сонце-магір та місяця-батька, адже вони «<...> колись уявлялися у родинних зв'язках: або як сестра і брат, або як подружжя» [1, с. 305], а «Зорі – діти Сонця і Місяця» [1, с. 202]. Щоправда, тут немає прямої вказівки на те, що зірка є дитиною, але опосередковано через образ коліскової пісні, що зазвичай виконується для малят з метою заколисати їх, через згадку про дитинство міфологема зірки імпліцитно асоціюється з дитячим образом. Коліскова пісня має пряму вказівку на сон та дрімоту, а тому є елементом оніричного простору. Молитва матері та музичний супровід батька для здійснення своєрідного ритуалу засинання під коліскову створюють гармонійну атмосферу, в якій поєднуються космічна та земна сфери. Також тут можна говорити про співбуття візуальних, словесних, музичних та інших просторів. Позитивну конотацію оніричних мотивів додатково забезпечують міфологічні образи дороги, раю та лелеки, що відображають прадавні вірування наших предків. Рай – «блаженна, вічнозелена сонячна і тепла країна, у якій мешкають праведні душі померлих, потойбічний невидимий світи, уявлення про який утверджує віру про невмирущість» [1, с. 416]. Дорога – «символ єднання, блукань, спогадів. <...> Дорога співвідноситься із життєвим шляхом, шляхом душі у потойбічний світ і семантично виділяється у перехідних ритуалах: похоронах, деяких сімейних обрядах» [1, с. 163]. Лелека – «“Божа птиця”, символ добра. Колись вірили, що іскри небесного вогню принесені на землю лелекою. Лелека завжди прилітає з наближенням бурі і грози, а тому вважається символом вогню і сонячного світла. Із вірію лелека-чорногуз приносить душі новонароджених дітей» [1, с. 409]. Повернення до дитинства, що співвідноситься із раєм, відбувається через сон, у якому перебувають птахи, пов'язані з символікою сонця. Таким чином, кожен образ тут взаємодіє, поєднується в химерному сплетінні оніричного простору. Автор створює таку картину світу, де потойбіччя проникає в реальний світ, де дитинство та спогади повертаються крізь сни, де вибудовується «інакшість» простору, який є розмитим і водночас гармонійним.

Дематеріалізацію дійсності можна спостерігати у більшості поезій В. Крупки, котрі відзначаються несподіваною метафоризацією, містерією, напівреальністю подій, химерністю, грою явищ, ілюзорністю, фантазмагорією. Такі акценти притаманні також оніричному простору, а тому майже кожен вірш можна сприймати, як своєрідний сон, у якому задіяні механізми підсвідомості. Поєднання дефрагментованих фрагментів призводить до згущення (концентрації) поетичних образів, до зміщення (заміщення) прихованих смислів через віддалені асоціації, натяки та сугестію.

Межовий стан між сном та неспаннєм – безсоннє – В. Крупці вдається також

подати в оніричному ключі. Оніричну природу безсоння Г. Нівня пояснює так: «Завершуючи огляд станів свідомості, пов'язаних зі сновидінням, звернемося до явища безсоння. Безсоння, будучи протилежністю сну, є при цьому станом, нерозривно пов'язаним з останнім. Безсоння, на відміну від неспання (простої відсутності сну), являє собою гостре бажання сну, страждання від неможливості заснути» [9, с. 156]. Безсонням В. Крупка наділяє персоніфіковані явища природи. Наприклад, у вірші «моя сонна доню» із збірки «Вісь»: «за мене світанок шепоче / гарнюще щось, аж потаємне, / узявши утіхи од цвіту... / півподиху – й визріє літо, / що з яблуком на долоні / хмільне перестріне безсоння» [7, с. 78]. Прозопопая в цих рядках наближає образи світанку та літа до людського буття. Шепіт, напівподих, таємничість, хмільний стан та безсоння створюють атмосферу тиші, довіри, оберігання сну, сакральності. Ліричний суб'єкт сприймає ірраціональний світ через синестезію різних чуттєвих сфер – звукової, візуальної, кінестетичної і навіть оніричної, вираженої хмільним безсонням. Часовий простір стискається, теперішнє майже миттєво переходить в майбутнє, адже цвіт плоду буквально через кілька секунд, через півподиху перетворюється на яблуко на долоні, що також вказує на тривання природного циклу настання нового дня та зміни пори року. Назва поезії засвідчує звернення ліричного героя до сонної доньки, а тому час тут експліцитно виражає дорослішання дитини, про яке також натякає образ безсоння, що може означати перший неспокій, перші дорослі хвилювання. Проте означення безсоння хмільним навіює думку про те, що майбутній дорослий світ буде сповненим чару і п'яних спокус.

Дитячий світ під пером В. Крупки постає здебільшого романтизованим, світлим, позитивним. Проте зважаючи на воєнні події в Україні, спричинені російською агресією, поет болісно сприймає загибель дітей від збройних атак окупантів. Своєрідним реквіємом за обірваними дитячими життями можна назвати вірш «не боли» із збірки «Березневі світи»: «янголятам уже не боли... / янголята – важкі, / наче небо... / янголята – / легкі, наче небо... / Боже, люто за них помолись... / у презві озвавсь Охматдит, / і Дніпро, і Одеса, і Буча... / Кривий Ріг був залізоживучим, / не озветься. / мов п'яний, мовчить. / янголята не плакали... / ні... / тато й мама не знали, / як дихати... / мить весни стала / спалено тихою, / наче Ірод нанизував сни...» [6, с. 162]. Загиблих діток автор ніжно називає янголятами. Ця літота контрастує із жорстокістю воєнних подій. Трагічний парадокс також підкреслюється лаконічним висловом «янголятам уже не боли...», котрий сприймається, як можлива формула втіхи від усвідомлення того, що ці дітки більше не зазнають болю. Але війна продовжується, і невідомо, скільки ще жертв вона принесе, скільки болю завдасть іншим людям. Янголята порівнюються з небом, що водночас є і легким, і важким. Ця амбівалентність, ймовірно, використана митцем для того, щоб показати, що душі померлих дітей легко стають частиною неба, проте їх загибель є надзвичайно важкою. Звернення до Бога з проханням лютої молитви є оксюмороном, у якому криється розпач, докір вищим силам за те,

що дозволяють відбуватися таким страшним подіям. Просторові локуси з назвами українських міст функціонують, як маркери колективної пам'яті про конкретні трагедії. Персоніфіковані міста говорять про свій біль, а перекличка між містами імпліцитно показує масштаб трагедії. Мовчання Кривого Рогу є апокаліптичним, адже асоціюється з тишею після вибуху, з шоком та занімінням. Найбільший біль від втрати дітей відчують їхні батьки, про що також у вірші говорить В. Крупка, переносячи трагедію з національного виміру до особистого. Весна, що традиційно вважається символом відновлення, тут перетворюється на зону попелу, таким чином, виражаючи контраст життя і смерті. Мотив сну у кінці віршованого тексту має свій підтекст, адже апелює до факту загибелі багатьох дітей у нічний час уві сні. Сни тут асоціюються з дитячою невинністю, майбутнім, якого позбавили загиблих. Архетипний образ Ірода співвідноситься з біблійним сюжетом про винищення немовлят з метою вбити новонародженого Месію, що також апелює до теми безглуздя та абсурдності загибелі мирних людей. Нанизування снів Іродом підсилює мотив жорстокості і бездушності ворога. Отже, за допомогою лаконічних деталей, контрасту, анафори, неочікуваних порівнянь поетові вдається яскраво виразити семантичний концепт «біль», що оприявнений у кожному слові поезії, у кожному рядку, починаючи з назви «не боли».

Висновки. Поетична картина світу В. Крупки базується на оніричних мотивах, що представлені у його віршах як на експліцитному, так і на імпліцитному рівнях. Літературний сон підперомпоета постає в різних часових вимірах, трансцендентному вираженні хронотопу, темпоральних зсувах та позачасі. Митець включає сни у структуру художньої організації тексту, адже за допомогою оніричних мотивів виражено химерність, ілюзорність, ефемерність, ірреальність, парадоксальність навколишнього світу. Через глибокий символізм та міфологічні образи у віршах В. Крупки оніричний простір пов'язаний із національною культурною традицією, а сни сакралізуються. Таким чином, оніричні мотиви в поезії митця набувають значення художнього осмислення буття, що синтезує емпіричний досвід, колективне несвідоме та метафізичний вимір часу й простору.

Перспективними для подальших досліджень вважаємо аналіз міфологічної картини світу герметичної поезії Віктора Крупки, особливостей міфомислення митця, семантики архетипних образів, символів та експліцитних кодів у його художніх текстах.

Список використаних джерел:

1. Войтович В. Українська міфологія / вид. 2-ге, стереотип. Київ : Либідь, 2005. 664 с.
2. Деркачова О. У царстві безрезневих світів Віктора Крупки / Крупка В. Безрезневі світи : поезії. Вінниця : ПП «ТД «Едельвейс і К», 2026. С. 171–174.
3. Еліаде М. Священне і мирське; Міфи, сновидіння і містерії; Мефістотель і андрогін; Окультизм, ворожбитство та культурні уподобання / пер. з фр. Г. Кьорян, В. Сахно. Київ : Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2001. 591 с.
4. Жилін М. Антистрофи до збірки «СОН ЦЕ» / Крупка В. Сон це : поезії / худ. Теодор Северин. Луцьк: ПВД «Твердиня», 2021. С. 201–208.
5. Корабльова В. Сновидіння як метафора віртуальної реальності. Гуманітарний часопис. 2008. № 1. С. 49–54.

6. Крупка В. Березневі світи : поезії. Вінниця : ПП «ТД «Едельвейс і К», 2026. 176 с.
7. Крупка В. Вісь : поезії. Київ : Видавництво Ліра-К, 2024. 140 с.
8. Крупка В. Сон це : поезії / худ. Теодор Северин. Луцьк : ПВД «Твердиня», 2021. 216 с.
9. Нівня Г. Феноменологія сновидіння: філософський ескіз. Філософська думка. 2023. № 3. С. 150–158. <https://doi.org/10.15407/fd2023.03.150>
10. Ставицька Я. Міф і сновидіння: структура, функції, символізм. Україна в етнокультурному вимірі століть. Міфи і символіка в етнокультурі українців : зб. наук. праць : посібник для викладачів, вчителів, студентів й учнів вузів і шкіл. / відповід. ред. П.М. Чернега. Київ : Видавництво НПУ імені М. П. Драгоманова, 2015. С. 180–184.
11. Темченко А. «Текст» і «контекст» сновидіння (на матеріалі традиційної культури). Матеріали до української етнології. 2023. № 21 (24). С. 64–73.
12. Фройд З. Тлумачення снів / пер. з нім. В. Б. Чайковського; худож.-оформлювач О. А. Гугалова-Мешкова. Харків : Фоліо, 2019. 603 с.
13. Юнг К. Г. Психологія несвідомого / перекл. з англ. І.М. Стефанчук. Київ : Вид. «Центр учбової літератури», 2022. 404 с.
14. Rupperecht C. The Dream and the Text: Essays on Literature and Language. State University of New York Press. Albany, NY, 1993. 235 с.
15. Zangrilli Q. The mystery of dreams. Fiuggi: Free Association «Convivium». 2011. URL : <https://www.psicanalisi.it/english-1/the-mystery-of-dreams/1395/>. (дата звернення: 10.02.2026).

Reference:

1. Voitovych, V. (2005). *Ukrainska mifolohiia*. Kyiv : Lybid.
2. Derkachova, O. (2026). U tsarstvi berezneykh svitiv Viktora Krupky. In V. Krupka, *Bereznevi svity: Poezii*. Vinnytsia: PP «TD «Edelweis i K».
3. Eliade, M. (2001). *Sviashchenne i myrske; Mify, snovydinnia i misterii; Mefistotel i androhin; Okultyzm, vorozhbystvo ta kulturni upodobannia*. Kyiv : Vydavnytstvo Solomii Pavlychko «Osnovy».
4. Zhylyn, M. (2021). Antystrofy do zbirky «Son tse». In V. Krupka, *Son tse : Poezii*. Lutsk : PVD «Tverdynia».
5. Korablova, V. (2008). Snovydinnia yak metafora virtualnoi realnosti. *Humanitarnyi chasopys*, № 1.
6. Krupka, V. (2026). *Bereznevi svity: Poezii*. Vinnytsia: PP «TD «Edelweis i K».
7. Krupka, V. (2024). *Vis: Poezii*. Kyiv: Vydavnytstvo Lira-K.
8. Krupka, V. (2021). *Son tse: Poezii*. Lutsk: PVD «Tverdynia».
9. Nivnia, H. (2023). Fenomenolohiia snovydinnia: filosofskiy eskiz. *Filosofska dumka*, № 3.
10. Stavitska, Ya. (2015). Mifi snovydinnia: struktura, funktsii, symbolizm, Ukraina v etnokulturnomu vymiri stolit. Mify i symbolika v etnokulturi ukrainsiv. Kyiv: Vydavnytstvo NPU imeni M. P. Drahomanova.
11. Temchenko, A. (2023). «Tekst» i «kontekst» snovydinnia (na materialy tradytsiinoi kultury). *Materialy do ukrainskoi etnolohii*, № 21 (24).
12. Freud, S. (2019). *Tlumachennia sniv*. Kharkiv: Folio.
13. Jung, K. G. (2022). *Psykholohiia nesvidomoho*. Kyiv: Tsentri uchbovoi literatury.
14. Rupperecht, C. (1993). *The Dream and the Text: Essays on Literature and Language*. Albany, NY : State University of New York Press.
15. Zangrilli, Q. (2011). *The mystery of dreams*. Fiuggi: Free Association «Convivium».

ФІЛОСОФІЯ ЛІТЕРАТУРИ

УДК 82-312.6:821.111(73/.74)(477)

DOI <https://doi.org/10.31652/3041-1084-2026-7-06>

Постколоніальний вимір війни у романах «Половина жовтого сонця» Чімаманди Нгозі Адічі та «Ендлінг» Марії Реви

The Postcolonial Dimension of War in the Novels Half of a Yellow Sun by Chimamanda Ngozi Adichie and Endling by Maria Reva

Юган Наталія Леонідівна

доктор філологічних наук, доцент,

професор кафедри літературознавства і східної філології

ДЗ «Луганський національний університет імені Тараса Шевченка»

orcid.org/0000-0001-6845-6731

ugannl2@gmail.com

Надійшла до редакції : 01 березня 2026 р. Схвалено до друку : 12 березня 2026 р.

Анотація. У статті розглядається постколоніальний вимір війни у романах Чімаманди Нгозі Адічі «Половина жовтого сонця» (2006) та Марії Реви «Ендлінг» (2025). У дослідженні аналізується відображений художньо нігерійський та український досвід війни крізь призму постколоніальної теорії, зокрема концепцій Едварда Саїда, Гомі Бгабги, Гаятрі Чакраворті Співак і Майкла Ротберга. Війна у романах постає не лише як політичний чи етнічний конфлікт, а як процес тривалого колоніального та імперського впливу, що формує колективну пам'ять, культурну ідентичність і міжпоколіннєву травму. У романі Адічі показано, як колоніальна спадщина та етнічні поділи в Нігерії спричинили катастрофу Біафри, а приватні історії героїв вплетені в матрицю масштабної державної катастрофи. Твір Реви висвітлює сучасну українську війну та імперський вплив росії через призму жіночого досвіду, гендерної експлуатації та глобального дисбалансу влади, зокрема в контексті діаспори та колоніального мовного спадку. За допомогою порівняльного аналізу проводяться типологічні паралелі між двома історичними контекстами: війна постає, як прояв структурного насильства колоніального минулого та простір формування нових моделей національної та культурної ідентичності. Водночас відмінності в моделях національної пам'яті, діаспорній перспективі та художніх стратегіях репрезентації травми підкреслюють унікальність підходів авторок та

специфіку історико-культурних контекстів їхніх творів. Дослідження акцентує увагу на ролі літератури як інструмента опрацювання травматичного досвіду, відновлення голосу маргіналізованих суб'єктів і трансформації колективної пам'яті. Стаття має наукову новизну у висвітленні постколоніального аспекту війни та порівнянні українського та африканського історичних досвідів через художні тексти, які демонструють увагу до локальної історії, глобальної колоніальної спадщини та міжпоколінневої травми.

Ключові слова: постколоніалізм, війна, колективна пам'ять, національна ідентичність, міжпоколіннева травма, жіночі наративи, діаспора.

Abstract. The article examines the postcolonial dimension of war in Chimamanda Ngozi Adichie's *Half of a Yellow Sun* (2006) and Maria Reva's *Endling* (2025). The study compares Nigerian and Ukrainian experiences of war through the lens of postcolonial theory, drawing on the concepts of Edward Said, Homi Bhabha, Gayatri Chakravorty Spivak, and Michael Rothberg. In these novels, war is represented not merely as a political or ethnic conflict, but as a process shaped by prolonged colonial and imperial influences, which in turn affect collective memory, cultural identity, and intergenerational trauma. Adichie's novel illustrates how colonial legacies and ethnic divisions in Nigeria culminated in the Biafran catastrophe, intertwining private narratives of the characters with the scale of national disaster. Reva's work portrays contemporary Ukrainian war and Russia's imperial influence through the prism of women's experiences, gendered exploitation, and global power imbalances, particularly in the contexts of diaspora and colonial linguistic heritage. The comparative analysis highlights typological parallels between the two historical contexts: war emerges as both a manifestation of structural violence rooted in colonial pasts and a space for the formation of new models of national and cultural identity. At the same time, differences in national memory, diasporic perspectives, and literary strategies of representing trauma underscore the unique approaches of the authors and the specificities of their historical and cultural contexts. The study emphasizes literature's role as a tool for processing traumatic experiences, restoring the voices of marginalized subjects, and transforming collective memory. The article contributes to scholarly knowledge by highlighting the postcolonial aspect of war and comparing Ukrainian and African historical experiences through literary texts that reveal the interplay of local history, global colonial legacies, and intergenerational trauma.

Key words: postcolonialism, war, collective memory, national identity, intergenerational trauma, women's narratives, diaspora.

Постановка проблеми. Сучасний літературний дискурс дедалі частіше розглядає війну не лише як історичний або політичний феномен, а як складний постколоніальний процес, що формує колективну пам'ять, соціальні структури, тілесний досвід і національну ідентичність. Постколоніальний підхід дозволяє

проаналізувати, як наслідки імперського домінування, етнічних поділів та глобальних асиметрій влади продовжують впливати на способи репрезентації воєнного досвіду в художній літературі.

Саме через призму постколоніальної теорії стають зрозумілишими не лише форми воєнного насильства, а й способи опрацювання травми, її транснаціональні реєстри та міжпоколінневі механізми пам'яті. Обрані для порівняльного аналізу романи «Половина жовтого сонця» («Half of a Yellow Sun») Чимаманди Нгози Адичі (2006) [1] та «Ендлінг» («Endling») Марії Реви (2025) [10] репрезентують два різні, але концептуально споріднені виміри постколоніального воєнного досвіду: у контексті африканського деколонізаційного конфлікту та сучасної війни в Україні як продовження пострадянської та постімперської динаміки розвитку суспільства.

Постколоніальна теорія підкреслює, що імперські структури влади продовжують впливати на культурні та політичні процеси навіть після формального завершення колоніального панування. Як зауважує Едвард Саїд, колоніалізм формує не лише політичну систему контролю, а й систему репрезентацій, через яку колонізовані суспільства осмислюють власну історію [12, с. 10]. Війни в постколоніальних державах часто постають, як продовження колоніального насильства у нових історичних формах. Гомі Бгабга розглядає постколоніальну ідентичність як гібридну й нестабільну структуру, сформовану в умовах колоніального досвіду, де суб'єкт перебуває у просторі міжкультурного розщеплення та постійно переосмислює власну ідентичність [2, с. 88]. У цьому контексті війна стає ключовим моментом, що радикально трансформує культурну ідентичність й активізує переосмислення історичного досвіду. Гаятрі Чакраворті Співак акцентує на проблемі голосу маргіналізованих суб'єктів у колоніальному та постколоніальному дискурсі, порушуючи питання: «Чи може підлеглий говорити?» [14]. У літературі постколоніальних авторів війна часто виступає простором для проговорення досвіду насильства, маргіналізації та культурних втрат.

Український та нігерійський історичні досвіди, попри географічну та культурну дистанцію, демонструють низку типологічних подібностей. Біафрійська війна в Нігерії (1967–1970), що становить історичну основу роману Чимаманди Нгози Адичі «Половина жовтого сонця», є прикладом конфлікту, спричиненого колоніальною політикою Британської імперії, яка сформувала штучні етнополітичні кордони та загострила міжетнічні суперечності. Українська історія ХХ – ХХІ століть характеризується тривалим перебуванням у полі імперських впливів, що формували культурну, мовну та політичну залежності. Захоплення росією Криму та АТО на Донбасі 2014 – 2022 років, а потім повномасштабне російське вторгнення 2022 – 2026 років, які розглядаються, як продовження імперської експансії [5, с. 48–49], актуалізують питання деколонізації історичної пам'яті та формування національної суб'єктності. Актуальні події російсько-української війни покладені в основу роману українки з канадської діаспори Марії Реви «Ендлінг». Обидва історичні досвіди демонструють, що війна в постколоніальних суспільствах нерідко стає наслідком

тривалих процесів насильства, закладених колоніальним минулим.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Романи М. Реви та Ч. Н. Адічі вивчені нерівномірно. «Ендлінг» М. Реви, який потрапив у 2025 році у лонгліст Букерівської премії, отримав на теперішній час багато критичних відгуків, переважно позитивних [3, с. 6–8], але поки не став об'єктом глибокого літературознавчого аналізу. У моїй статті було розглянуто особливість жіночої самоідентифікації героїнь у воєнний час у романі Марії Реви в порівнянні з твором Вікторії Амеліної [18].

Натомість твір Адічі був проаналізований у різних ракурсах та дослідницьких вимірах. Наведемо тут тільки наукові статті, які дотичні до теми роботи. В історії осмислення роману «Половина жовтого сонця» Чімаманди Нгози Адічі простежується поступове розширення дослідницької оптики – від діаспорної перспективи до проблематики національної ідентичності та постколоніальної критики державності. У статті Сьюзен Стреле (2011) роман інтерпретовано крізь призму діаспорного бачення та «продукування вигнання», де війна Біафри постає як досвід розриву, що формує транслокальну пам'ять і множинну ідентичність [15]. Ніраддж Сінга (2023) акцентує увагу на нездійсненому проєкті панафриканізму та постколоніальній незавершеності національного визволення, трактуючи Біафру як символ «сонця, що так і не зійшло», тобто нереалізованої моделі суверенності [13]. У розвідці С. Діоне та М. Віллане (2025) досліджено проблему націєтворення через категорії «іншування» та етноциду, що дозволяє осмислити роман як художній аналіз нестабільної національної ідентичності в умовах етнічного насильства [4].

На теперішній час стратегія порівняння постколоніальної української та зарубіжної літератури в сучасному літературознавстві розвинута недостатньо. Ряд наших публікації був спрямований на комплексне осмислення постколоніальних наративів, колективної та міжпоколінневої травми в українському та світовому літературному контексті [16; 17; 19]. Представлене дослідження ґрунтується на відповідних теоретичних роботах і на цьому досвіді міждисциплінарного аналізу постколоніальної української та англомовної літератури.

Таким чином, можна зробити висновок, що запропонована тема статті має наукову новизну.

Постановка завдання. Метою наукової розвідки є порівняльний аналіз постколоніального виміру війни в романах «Половина жовтого сонця» Чімаманди Нгози Адічі та «Ендлінг» Марії Реви з огляду на репрезентацію колоніальної спадщини, національної ідентичності та колективної травми.

Виклад основного матеріалу. Події роману «Ендлінг» Марії Реви розгортаються в Україні напередодні повномасштабного вторгнення росії 2022 року. Оповідь поєднує індивідуальні жіночі історії з показом історичної катастрофи. У центрі сюжету – три молоді жінки, які працюють у шлюбному агентстві для іноземців. Для дослідниці Єви така робота – спосіб фінансування дослідження з порятунку зникаючих видів равликів. Образ «енделінга» – останнього представника виду

– символізує тут крихкість існування не тільки равликів, а й усього живого, включаючи людину. Пов'язані з феміністичним активізмом в Україні сестри Настя і Сол (Соломія) планують безпрецедентне викриття неокolonіальної логіки «ринку наречених», однак початок війни змінює масштаб їхніх намірів. Війна постає як травматичний розрив, що перекодовує особисті стратегії та простір, а Україна – як територія перетину західного екзотизму й російської імперської агресії. Поєднання екологічної метафорики, гендерного досвіду й військового конфлікту формує наратив про вразливість і стійкість, у якому приватне стає частиною національної травми.

«Половина жовтого сонця» Чімаманди Нгозі Адічі осмислює події Нігерійської громадянської війни 1967–1970 років і поразку новоутвореної незалежної республіки Біафри. Назва роману відсилає до образу на її прапорі – символу надії на самовизначення. Історія, як і у Марії Реви, подана через долі трьох персонажів – Угву, Оденігбо й Оланни. Це дозволяє поєднати інтимний вимір із катастрофою державного масштабу. Етнічне протистояння в суспільстві, масове насильство, голод і вимушене переселення руйнують не лише матеріальний світ, а й довіру між людьми, загострюючи питання лояльності та відповідальності. Роман постає також, як художня реконструкція міжпоколінневої травми; спираючись на родинну пам'ять, авторка повертає голос цивільним, зокрема жінкам, і показує, як колоніальна спадщина та зірваний проєкт державності формують тривалі наслідки для колективної ідентичності.

У обох романах, що аналізуються, виразно окреслюється діаспорний і постколоніальний ракурс, зумовлені біографіями самих авторок і способом передавання пам'яті. Роман «Половина жовтого сонця» постає як акт опрацювання міжпоколінневої травми: у присвяті авторка згадує обох своїх дідусів, які загинули на цій війні, та бабусь, які пережили усі її труднощі [1, с. 1], а в післямові прямо вказує на родинні джерела наративу – спогади батьків і родичів, які були свідками існування Біафри, втратили близьких і наголошували не лише на стражданні, а й на досвіді виживання: «війна огидна» як моральний імператив пам'яті [1, с. 1]. Таким чином, роман функціонує як художня реконструкція переданої травми, в якій приватні історії стають формою повернення гідності поколінню, що зазнало катастрофи.

Подібний механізм працює і в романі «Ендлинг» Марії Реви. Авторка живе в Канаді, пише англійською мовою, перебуваючи у просторі потужної української діаспори, однак має безпосередній зв'язок із родинною історією (зокрема через архівні записи діда). Її текст також можна читати як спробу осмислити історичні травми України (імперське минуле, війну, досвід втрати) через дистанцію діаспори, де пам'ять передається не як безпосередній досвід, а як етичний обов'язок наступних поколінь. В обох випадках маємо складний процес наслідування й переінтерпретації травми, що формує постколоніальну оптику бачення війни як тривалого інтергенераційного зламу ідентичності.

Осмилення війни в постколоніальному дискурсі передбачає її розгляд, з одного боку, як результат політичних чи етнічних суперечностей, а з іншого – як прояв довготривалих колоніальних процесів, що визначають політичну географію, соціальну структуру та культурну пам'ять постколоніальних суспільств. Як підкреслює Едвард Саїд, імперіалізм функціонує не лише як форма територіального контролю, але як система культурних репрезентацій, яка продовжує впливати на самосприйняття колишніх колоній навіть після формального завершення колоніального панування [12, с. 8–9]. У цьому контексті війна постає симптомом історичних трансформацій, пов'язаних із кризою колоніальних моделей державності та пошуком нових форм національної ідентичності.

Романи Марії Реви «Ендлінг» та Чимаманди Нгози Адичі «Половина жовтого сонця» демонструють війну як подію, що виникає на перетині колоніального спадку та сучасних процесів культурного самоусвідомлення. В обох текстах війна репрезентується як історичного конфлікту і в той же час механізму формування колективної травматичної пам'яті, що впливає на ідентичність окремих персонажів і національних спільнот.

Роман Адичі постає показовим прикладом постколоніального конфлікту, спричиненого політикою колоніального державотворення: як зазначають дослідники африканської історії, Британська імперія об'єднала різні етнічні й культурні регіони в межах Нігерії з економічних та адміністративних міркувань, заклавши підвалини нестабільної політичної системи і тривалих конфліктів [13]. У творі колоніальна спадщина окреслюється як структурна передумова війни: етнічні поділи між іґбо, хауса та йоруба були посилені колоніальною адміністрацією, що відповідає концепції амбівалентного колоніального дискурсу Гомі Бґабґи [2, с. 2; с. 66–84]. Поліфонічна нарація дозволяє відтворити різні соціальні перспективи та показати формування біафрійської ідентичності як утопічного проекту національного відродження, символізованого образом половини жовтого сонця, який поступово перетворюється з метафори надії на знак втрати.

Політичний вимір роману «Половина жовтого сонця» формує інтелектуальне тло, на якому визріває міжпоколіннева національна травма. Дискусії університетського середовища Нсуки виявляють амбівалентність постколоніальної свідомості – від панафриканських ідей до етнонаціонального самоусвідомлення. У розмовах Оденіґбо та його кола звучить переконання, що расова солідарність є відповіддю на колоніальне приниження: «...усі ми схожі в одному – нас пригноблюють білі... І панафриканізм – найрозумніша відповідь» [1, с. 6]. Водночас сам Оденіґбо ставить під сумнів цю універсалізацію, наголошуючи на первинності етнічної ідентичності: «Я нігерієць, тому що білі створили Нігерію... Але передусім я – іґбо...» [1, с. 6]. Таким чином, колоніальний проект постає штучною конструкцією держави й раси, що провокує конфлікт між модерною нацією та донаціональною спільнотою.

Дискусія між інтелектуалами оголює парадокс: навіть «плем'я» осмислюється як продукт колоніалізму: «плем'я сьогодні – точно такий же продукт колоніалізму, як

держава та раса» [1, с. 6]. Отже, національна ідентичність формується в опозиції до колоніального Іншого, а сама боротьба за автентичність виявляється реактивною. У цьому контексті показовими є суперечки довкола заснування університету в Нсукці, який проголошується «вільним від колоніального впливу» [1, с. 9]. Освітній простір осмислюється як символ деколонізації знання – відповідь на епістемічне насильство метрополії.

Колоніальна історія Нігерії в романі Адічі подається як першопричина майбутнього розпаду. У рукопису книги «Світ мовчав, коли ми вмирили» описано, як на Берлінській конференції 1884 року європейські держави розділили Африку, а в 1914 році штучно об'єднали Північ і Південь – «Так народилася Нігерія» [1, с. 33]. Політика «розділяй і пануй» безпосередньо пов'язується з подальшими погромами: «грунт для різни підготував британський колоніальний уряд» [1, с. 45]. Таким чином, сучасне насильство трактується не як «віковічна ворожнеча», а як наслідок колоніального адміністрування й маніпуляції етнічними відмінностями. Саме ця інтерпретація закладає підґрунтя для розуміння війни в Біафрі як травматичного повернення невирішеного колоніального минулого.

Військовий переворот і проголошення незалежності Біафри сприймаються частиною нігерійської інтелігенції як акт очищення: «мета Революційної Ради – створити державу, вільну від корупції та міжусобиць» [1, с. 35]. Однак ейфорія незалежності швидко стикається з реальністю геополітичної ізоляції та зовнішнього тиску. Визнання Танзанією викликає надію, а роль її президента Жуліуса Ньерере осмислюється як моральний жест, тоді як Америка постає «каменем спотикань» [1, с. 79]. Африканський конфлікт знову виявляється втягнутим у глобальну гру імперських інтересів.

Важливою у цьому контексті є також думка західних журналістів, які редукують трагедію до «пропаганди», заперечуючи масштаби голоду й бомбардувань. Для них війна – це черговий епізод «джунглів», тоді як для білошкірого письменника Річарда, який виріс та навчався у Лондоні, поступово формується інша позиція – він переходить від дистанційованого спостерігача до суб'єкта, який говорить «ми» [1, с. 99]. Його внутрішня криза – «а раптом він за своєю природою всього тільки спостерігач?» [1, с. 46] – символізує моральну проблему європейського свідка постколоніальної катастрофи.

Нарешті, розкладання армії, корупція та присутність білих найманців («Навіщо платити білим, щоб вони воювали за нас?» [1, с. 78–79]) демонструють, що навіть у боротьбі за незалежність зберігається залежність від колоніального центру. Символічним є епізод спалення біафрійських банкнот головними героями після знищення незалежної Біафри: «Ти спалюєш пам'ять» – «Пам'ять у мене в серці» [1, с. 99]. Пам'ять переноситься з матеріальних маркерів державності у внутрішній простір суб'єкта, що вказує на трансформацію національної травми від політичної поразки до міжпоколінневого досвіду.

У такий спосіб політичні дебати, позиція місцевої інтелігенції, журналістські

інтерпретації формують у романі багатовимірну картину конфлікту, де націоналізм є водночас емансипативною стратегією і наслідком колоніальної травми. Саме цей амбівалентний вимір дозволяє розглядати війну не лише як історичну подію, а як процес формування постколоніальної ідентичності, що передається наступним поколінням.

Роман Чімаманди Нгози Адічі «Половина жовтого сонця» репрезентує колективну травму війни через голод, насильство та руйнування соціальних структур. Особливо виразним є наратив «Світ мовчав, коли ми помирали», який функціонує в якості документальної хроніки трагедії Біафри, відображаючи визволення Нігерії, політичні маніпуляції британців, економічну залежність держави та погроми 1966 року, що радикально трансформували ідентичність іґбо, а також голод як зброю війни й глобальне мовчання міжнародної спільноти [1, с. 24–69].

Важливою для поетики роману нігерійки є гра з авторством: спершу ініціативу беруть інтелектуали й світлошкірий Річард, проте остаточний голос отримує Уґву – колишній слуга, солдат і свідок подій [1, с. 105, с. 114]. Така багатоголосна структура поєднує політичний аналіз, інтелектуальні дискусії й тілесну травму, створюючи етичний жест: право на останнє слово належить безпосередньому учаснику подій, а не зовнішньому інтерпретатору. І це підкреслює важливість репрезентації голосу постраждалих у літературі.

Розпад державного проєкту Біафри в романі символізує крах колективної утопії та формує травматичний досвід, який, за концепцією Маріанни Гірш, може передаватися наступним поколінням через механізми постпам'яті [9, с. 22–29]. Адічі демонструє, що пам'ять про Біафру продовжує існувати в культурному дискурсі Нігерії як символ незавершеного національного проєкту та травматичного історичного досвіду.

Український воєнний наратив розгортається у романі Марії Рєви «Ендлінг» в межах постколоніальної парадигми, пов'язаної із тривалим перебуванням України у складі імперських державних утворень. Сучасні воєнні конфлікти актуалізують процеси деколонізації культурного простору та переосмислення історичного досвіду.

У романі «Ендлінг» національна ідентичність України постає як поле боротьби між саморепрезентацією та зовнішнім, колоніальним поглядом. Уже на рівні базової ідентифікації проступає знецінення: «Те, що Настя не була росіянкою, не мало значення: для чоловіків цього було «достатньо близько». Українка – це майже як копія росіянки» [10, с. 36]. У цій формулі «достатньої близькості» закладено імперську логіку стирання відмінностей, де Україна редукується до периферійного варіанта росії. Йдеться не лише про побутову необізнаність, а й про колоніальну оптику, яка заперечує окремішність української нації, перетворюючи її на додаток до «більшої» культури.

Цей самий погляд формує сексуалізований образ країни як простору доступності.

Розповідь про протест феміністок у Києві, у якому жінки «з віночками на головах <...> оголювали тіло, списане гаслами <...>: Україна – не бордель» [10, с. 40], вказує на потребу прямого політичного спротиву об'єктивації. Україна в глобальному уявленні постає як територія експорту наречених, а отже як напівлегалізований ринок жіночих тіл, молодих, привабливих та достатньо покірних для чоловіків західного менталітету. Історії про наречених, що поїхали в якості наречених до Америки, а потім одна «повисилась на балці у свинарнику свого чоловіка», іншу «коханий» «не випускав з дому місяцями» або навіть готував до продажу органів [10, с. 46], демонструють, що за романтизованою риторикою може ховатися реальність насильства й новітньої торгівлі людьми. Таким чином, жіноче тіло стає метонімією колонізованої території – його так само привласнюють, вивозять, експлуатують.

Колоніальний дискурс особливо виразний у рекламній міфології «українського жіночого феномену». Україна описується як «наречениця світу», а чорнозем – як джерело особливої жіночності [10, с. 58–59]. Псевдонаукові пояснення – «у слов'янської жінки в крові більше естрогену» [10, с. 57] – відтворюють біологізаторську логіку, що виправдовує гендерну й національну ієрархію. Українка тут – «маленький, але міцний вогник», який «радо зігріє вас» [10, с. 59], тоді як західна жінка зображена як «франкен-жінка». Така риторика фактично перетворює країну на екзотичний ресурс, доступний для споживання «сміливим» західним чоловіком, який, ступивши на «чорнозем», автоматично стає «багатшим, молодшим, привабливішим» [10, с. 59]. Це класичний колоніальний сценарій: центр відновлює власну маскулінність за рахунок периферії.

Водночас роман вписує в цю картину національний спротив. Фото матері Насті-феміністки з написом «Fuck You Putin» під час акції проти арешту Pussy Riot символізує пряме протистояння російському імперському впливу [10, с. 69]. Присутність володимира путіна в цій сцені маркує чіткий геополітичний контекст: боротьба точиться не лише за права жінок, а й за суверенність держави. Переслідування активісток «Беркутом януковича (у зв'язці з російськими спецслужбами)» [10, с. 69] підкреслює внутрішньо- і зовнішньокolonіальний тиск, у якому феміністичний протест стає формою національного опору.

Лекція про діяльність Іоланти Черно й боротьбу проти «міжнародної індустрії наречених» у романі М. Рєви розширює проблему до глобального масштабу: зникнення «ста в'єтнамських жінок» не зупиняє «багатомільярдну машину наречених» [10, с. 78–79]. Україна тут – лише один із вузлів світової системи нерівності. Іноземець Бертран у тексті формулює це у неоліберальних категоріях: «Справжня війна тут – це бідність. Нерівність... найгниліший варіант пізнього капіталізму» [10, с. 203]. Проте його «допомога» має колоніальний характер – він міг би «дати роботу кожній із вас... навчити рибалити» [10, с. 203]. Він говорить із позиції зверхності, як той, хто володіє ресурсами. Не випадково самі чоловіки бояться ярликів – «покупці наречених», «огидні типи», «колонізатори» [10, с.

205]: текст прямо називає явище своїм іменем.

Отже, національна ідентичність у романі вибудовується в напруженні між зовнішнім сексуалізованим образом України як «житниці» й «наречениці» світу та внутрішнім прагненням до суб'єктності і спротиву. Колоніальний погляд Заходу й імперський тиск росії сходяться в точці жіночого тіла, яке стає символом країни. Саме тому феміністичний протест у тексті набуває не лише гендерного, а й виразного національного виміру.

У романі М. Реви війна постає як продовження імперської політики, спрямованої на відновлення культурного та політичного контролю. Війна у «Ендлінг» осмислюється не як ізольований епізод, а як повторюваний імперський сценарій, що має чітку історичну матрицю. Згадка про Осетію, Грозний та Алеппо актуалізує досвід попередніх воєн, у яких російська армія, опинившись у стратегічному тупику, «просто стирала міста з лиця землі, килимовими бомбардуваннями, вбиваючи тисячі» [10, с. 135–136]. Така паралель виводить український досвід за межі локального конфлікту і вписує його в довшу історію воєнної тактики тотального руйнування. Перелік українських міст – Житомир, Миколаїв, Харків, Маріуполь – фіксує поступове наближення катастрофи: «іхні міста поки що стояли цілими, але вже падали» [10, с. 136]. Це очікування неминучого формує атмосферу історичної повторюваності, у якій війна сприймається, як закономірне продовження імперської політики, а не як випадковий вибух насильства.

Водночас романна оповідь наголошує на тривалості конфлікту, руйнуючи ілюзію його раптовості. Самодокір героїні – «війна ж уже вісім років точилася на Донбасі, поки решта країни сиділа в офісах, кав'ярнях і барах» [10, с. 170] – підкреслює внутрішній розрив національного досвіду, коли фронт і мирне повсякдення співіснували паралельно. Повторена формула: «триває вона вже вісім років», – деконструє офіційну риторику «спеціальної військової операції» володимира путіна, вказуючи на безперервність агресії та намагання імперського центру приховати сам факт війни. У цьому контексті постає й питання внутрішньої диференціації травми: чи «більша, гостріша й триває довше травма тих, хто втік, ніж травма тих, хто залишився?» [10, с. 216]. Саме формулювання цього запитання демонструє розщеплення національного досвіду між вигнанням і перебуванням під обстрілами, між провинною вцілілого й щоденною загрозою смерті. Таким чином, політичний вимір конфлікту в романі поєднується з націоналістичним – у сенсі боротьби за право на власну історичну інтерпретацію, пам'ять і суб'єктність, які формуються в умовах тривалої, міжпоколінневої війни та травматизації.

Особливістю роману «Ендлінг» стає транснаціональна перспектива, що поєднує локальний український досвід із глобальним контекстом. Марія Рева використовує діаспорний погляд, через який війна постає, як фактор трансформації національної пам'яті та ідентичності української спільноти за межами країни, що збігається з концепцією Майкла Ротберга про «мультиспрямовану пам'ять», де травматичні історії різних культур взаємодіють і формують нові моделі осмислення минулого

[11, с. 11–49].

У канадсько-українському творі проблема національної ідентичності розгортається не лише в координатах території та війни, а й у просторі діаспори, де деколоніальний процес виявляється передусім мовним. Образ Паші – українця-емігранта, відірваного від своїх коренів, – унаочнює драму розщепленої суб'єктності. Еміграція до Канади після розпаду Радянського Союзу стає для персонажа не просто географічним переміщенням, а переходом у зону культурної амбівалентності, де радянська спадщина, мовна асиміляція й прагнення інтеграції витісняють національну пам'ять.

Показовим є ставлення новоприбулих у 1990-х роках до Канади українців до давнішої української діаспори: «Їхня недільна шкільна українська звучить жахливо...». Ця репліка матері, яка сама «ніколи не говорила українською, бо в школі вивчала переважно російську» [10, с. 101–102], оголює парадокс колоніальної ситуації: знецінення мови як «неавтентичної» поєднується з внутрішньою заздрістю до тих, хто зберіг архіви, картини, книжки, тобто неперервність культурної пам'яті. Діаспора вибудувала «фольклорну, утопічну версію України», з писанками, червоними чобітьми й церковними ярмарками, яка мала небагато спільного з пострадянською реальністю. Водночас для цієї хвилі емігрантів родина Паші виглядає «сіро вдягненими, безкорінними <...> представниками homo sovieticus» [10, с. 102]. Таким чином, текст фіксує взаємне відчуження двох моделей українства: збереженого в еміграції та травмованого радянським досвідом.

Перелом стається в момент повномасштабної війни, коли батько Паші раптом звертається до сина українською: «Павло» [10, с. 271], ніби повертаючи йому його витіснене ім'я. І вперше Паша чує, як батьки говорять українською. Мова, яка десятиліттями була приглушена або замінена російською, постає як латентний пласт ідентичності, що активується в момент загрози. Згадка про прадіда, «останнього родича, що говорив українською вільно <...> до того, як більшовики її витіснили» <...>» [10, с. 271], прямо вказує на колоніальну мовну політику. Українська мова в родині не зникла повністю – вона перейшла в підпілля пам'яті, стала прихованим ресурсом, що актуалізується і повертається у час X, як форма спротиву.

Кульмінаційною в романі М. Реви є сцена телефонної розмови: «Мамо, тату. Я в Україні». Фізична присутність Паші в охопленій війною країні контрастує із символічною присутністю тут батьків, що з 90-х років постійно перебувають у Канаді: «Я теж в Україні. У своєму серці... Ми всі в Україні» [10, с. 272]. Простір України тут роздвоюється – між реальною окупацією та уявленою батьківщиною діаспори. Однак ключовим стає мовний виклик матері: «Ти навіть жодного слова українською не маєш для нас?» [10, с. 272]. Деколонізація постає як нагальна вимога, що не може бути відкладена «на потім». Вона відбувається саме в цю мить, у виборі мови. Паша, який переходить із російської на англійську, виявляється паралізованим: «Якщо б він і знав, що сказати, то як би він це сказав? Якою мовою?» [10, с. 272]. Ця фінальна ув розмові з батьками розгубленість фіксує не лише особисту кризу, а й

стан постколоніального суб'єкта, позбавленого мовної опори.

Отже, українська мова в романі функціонує, як маркер національної ідентичності не лише в межах України, а й у канадському діаспорному контексті. Вона стає індикатором повернення до витісненого національного коріння, способом символічної репатріації та водночас полем внутрішнього конфлікту. Через особисту, родинну історію Паші авторка показує, що деколонізація – це не абстрактний політичний процес, а болісна, інтимна робота пам'яті, у якій мова виявляється останньою і найважливішою межею національної суб'єктності.

У романі війна репрезентується як подія, що руйнує лінійність історичного часу та формує фрагментарну структуру пам'яті персонажів. Через індивідуальні історії М. Рева демонструє, що травматичний досвід війни змушує персонажів переосмислювати власну культурну ідентичність, родинні зв'язки та уявлення про національну спільноту. Важливу роль у художньому творі відіграє мотив втрати дому, який символізує не лише фізичне переміщення, але й кризу культурної належності.

У композиції роману «Ендлінг» стильова багатовимірність стає не просто формальним прийомом, а способом етичної реакції на війну. На сторінці 136, де вперше з'являється повідомлення про повномасштабне вторгнення, письменниця вибудовує ефект удаваного завершення твору: виникають елементи, притаманні фіналу, – подяки, біографічна довідка, навіть примітка про шрифт. Така «помилкова кінцівка» створює ілюзію закритої оповіді, ніби роман про шлюбну індустрію вичерпано. Однак цей формальний жест виявляється лише переходом до нового шару нарації – авторка вводить іншу версію себе, фікційну Марію Реву, яка вже не тільки письменниця, а й персонаж, що переживає моральну кризу в еміграції.

Цей зсув супроводжується радикальною зміною задуму: «Я починала писати про «вторгнення» західних женихів в Україну. А потім почалося справжнє вторгнення» [10, с. 135]. Іронічна метафора «вторгнення» як шлюбного туризму руйнується під натиском реальної війни. Авторка зізнається, що обрана тематика спиралася на два штампи – «наречені на продаж» і «голі протестувальниці» [10, с. 135], які в нових обставинах здаються неприйнятними. Відтак вона проголошує намір «написати іншу книжку, інший світ» [10, с. 135], ніби прагнучи втекти в альтернативну реальність. Проте ця втеча виявляється неможливою.

Далі наратив фрагментується, набуваючи поліфонічності. З'являється голос Н. А., який стверджує: «Я пробував збудувати інший роман-юрту, про Україну... але тоді почалися бомбардування. Яке маю право писати» [10, с. 136]. Питання права на письмо стає центральним: «писати про війну, сидячи в кріслі? А продовжувати писати про шлюбне агентство – ще гірше» [10, с. 137]. Тут оголюється криза авторської ідентичності: «хто я такий – справжній українець? Я поїхав ще дитиною. Говорю більше російською, ніж українською, і жодною добре» [10, с. 137]. Таким чином, текст поєднує воєнний дискурс із мовною та національною невпевненістю, формуючи багатозарову рефлексію про постколоніальний суб'єкт, який одночасно

всередині й поза подією.

Фраза «Але чому країну мають розбомбити, щоб про неї почали дбати?» виводить роман на рівень глобальної критики: увага Заходу постає реактивною, залежною від катастрофи. Репліка «Світ – повія» [10, с. 138] радикалізує це бачення, перетворюючи геополітичний контекст на цинічний ринок інтересів. Водночас авторка повертається до первісної теми, але артикулює її вже інакше: «мій роман <...> досліджує проблематичні практики, які пронизують міжнародну шлюбну індустрію» й прагне поставити під сумнів західне сприйняття українських жінок як покірних <...> “наречених за каталогом”» [10, с. 140]. Отже, шлюбна агенція перестає бути сатиричним тлом і перетворюється на метафору колоніального погляду.

Подальше самовизначення тексту як «роману (построману? ще невизначена форма?)» [10, с. 143] підкреслює жанрову амбівалентність твору. Поїздка в Україну з наміром «перешити» текст відповідно до нової реальності стає структурним принципом: роман не завершений, а відкритий, він перебуває в процесі переробки разом із самою новітньою історією. Пошук дідуса в Херсоні додає автобіографічному пласту конкретності й екзистенційної напруги, поєднуючи приватну місію з національною катастрофою.

Назва «Ендлінг» відсилає читача до образу останнього равлика – символу вразливості та знищення. Показово, що аналогічний мотив з'являється і в романі «Ендлінг», написаному Ясмін Шрайбер. Обидва тексти були натхненні есеєм Ед Йонг «Останній у своєму роді». Таким чином, «ендлінг» стає транснаціональною метафорою – останній представник виду, культури чи способу життя. У М. Реви цей образ перегукується з темою зникання України як суб'єкта в чужих наративах і водночас із загрозою втрати автентичного голосу.

Отже, стиль роману визначається поєднанням різних реєстрів – сатиричного, документального, автобіографічного, метафікційного. Він вибудовує структуру з хибною розв'язкою, зміною «маски» оповідача та постійною саморефлексією. Багатоголосність і жанрова нестабільність відображають сам стан війни й деколонізації: текст не може залишатися цілісним і завершеним, коли сама реальність руйнується, перекодовується та переписується.

Висновки. Порівняльний аналіз романів «Ендлінг» Марії Реви та «Половина жовтого сонця» Чімаманди Нгози Адічі дозволяє стверджувати, що в обох текстах війна постає не лише як історична подія, а як структурний наслідок колоніального й неокolonіального минулого, що формує довготривалу кризу ідентичності, пам'яті та державності. Постколоніальний вимір війни виявляється передусім у зображенні її як повторюваного історичного сценарію, закладеного імперською політикою, штучним державотворенням і культурною асиметрією влади.

Обидва романи демонструють, що війна руйнує не лише фізичний простір, а й лінійність часу та цілісність наративу. Фрагментарність, поліфонія, метафікційні прийоми, зміна перспектив і жанрова невизначеність відображають саму природу

травматичного досвіду. У тексті Адічі це виявляється через поєднання інтимної історії з документальною хронікою, тоді як у Реви – через «помилкову кінцівку», саморефлексію авторки та кризу права на письмо. Таким чином, естетична форма стає способом репрезентації травми й деколонізаційного процесу.

Особливого значення набуває діаспорна перспектива обох авторок. І в Адічі, і у М. Реви пам'ять про війну передається як етичний обов'язок наступних поколінь. У першому випадку йдеться про художнє опрацювання родинної пам'яті про Біафру, у другому – про спробу осмислити українську війну з позиції еміграції, де мовна та культурна ідентичність перебуває у стані амбівалентності. Деколонізація постає не лише політичним процесом, а інтимною роботою пам'яті, що позначається в мовному виборі, в поверненні імені, у відновленні витісненого культурного коріння.

Результати компаративного аналізу демонструють, що попри різні історичні та географічні контексти обидва романи конструюють схожі моделі репрезентації травми війни: війна постає як наслідок колоніальної спадщини, поліфонічна нарація дозволяє передати складність травматичного досвіду, а література слугує простором осмислення та збереження пам'яті. Водночас відмінності в моделях національної пам'яті, діаспорної перспективи та художніх стратегіях репрезентації травми підкреслюють унікальність підходів авторок та специфіку історико-культурних контекстів їхніх художніх творів.

Список використаних джерел:

1. Adichie C. N. *Half of a Yellow Sun*. London: Fourth Estate, 2025. 416 p.
2. Bhabha H. K. *The Location of Culture*. 2nd Ed. London – New York : Routledge, 1994. 440 p.
3. Carole V. Bell Fake brides have their own agenda in Ukraine native's heart-stopping 'Endling'. *Los Angeles Time*. June 3, 2025.
4. Dione S., Willane M. Questioning Nationhood and National Identity in Chimamanda Ngozi Adichie's *Half of A Yellow Sun* (2009): Between Politics of Othering and Ethnocide. *International Journal on Studies in English Language and Literature*. 2025. Vol. 13(12). P. 11–21.
5. Drohomyretska L., Yuhan N., Kostyuchok P., Babenko L., Kurok O. The influence of historical memory on the formation of national identity: a response to the challenges of the Russian-Ukrainian war. *Amazonia Investiga*, 2024. Vol. 13 (81). P. 47–55. <https://doi.org/10.34069/AI/2024.81.09.5>
6. Endling by Maria Reva review – a Ukrainian caper upended by war. *The Guardian*. 23 Jun 2025.
7. Endling by Maria Reva. A novel on love, loss, humour and devastation before and during Russia's invasion of Ukraine. *Books*.
8. ENDLING. by Maria Reva. A noteworthy literary achievement and also a good story, sure to be widely discussed and enjoyed. *Kirkus*. June 3, 2025.
9. Hirsch M. *Family Frames: Photography, Narrative, and Postmemory*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1997. 304 p.
10. Reva M. *Endling*. Little, Brown Book Group, 2025. 338 p.
11. Rothberg M. *Multidirectional Memory : Remembering the Holocaust in the Age of Decolonization*. New York: Stanford University Press, 2009. 408 p.
12. Said E. W. *Culture and Imperialism*. Knopf Doubleday Publishing Group, 1994. 416 p.
13. Sinha N. The Sun That Never Rose: Postcoloniality and Pan Africanism in Adichie. *International Journal of Science and Research*. 2023. Vol.12(5). P. 1566-1567.
14. Spivak G. C. Can the Subaltern Speak? Nelson C., Grossberg L. (eds.). *Marxism and the Interpretation of Culture*. Urbana: University of Illinois Press, 1988. P. 271–313.
15. Strehle S. Producing Exile : Diasporic Vision in Adichie's *Half of a Yellow Sun*. *MFS Modern Fiction Studies*. 2011. Vol. 57(4). P. 650–672.
16. Yuhan N. *Postcolonial Narratives and Collective Trauma in Ukrainian, European, and American Drama : A Comparative Analysis*. Scientific Multidisciplinary Monograph «Theoretical and Practical Application of the Results of Modern Science». Printed in the United States of America. International Center for Science and Social Transformation, 2025. P. 293–300.
17. Yuhan N. Female Corporeality as Trauma, Language, and a Topos of Memory in Contemporary English-Language Literature:

A Feminist and Postcolonial Approach. Філологічні та педагогічні науки: сучасні виміри і виклики. Матеріали Всеукраїнської студентської онлайн-конференції / за заг. ред. Н. Юган, В. Шкарлет. Полтава : ДЗ «ЛНУ імені Тараса Шевченка», 2026. С. 154–164.

18. Yuhan N. Fragments of the Body on the Ruins of Empire: Female Representation of War in the English-Language Novels of Ukrainian Writers Victoria Amelina and Maria Reva. Мова та література в мультикультурному дискурсі: збірник матеріалів II Міжнародної науково-практичної конференції (до 80-річчя Василя Голобородька). Полтава: ДЗ «ЛНУ ім. Т. Шевченка», 2025. P. 363–370.

19. Yuhan N. Postcolonial Studies in Literary Education: Synergy of the Ukrainian and Global Contexts. Professional training of philologists based on humanistic values: Scientific and pedagogical internship, September 1 – October 12, 2025. Łódź, the Republic of Poland, 2025. P. 74–79.

References:

1. Adichie, C. N. (2025). *Half of a Yellow Sun*. London: Fourth Estate, 416 p.
2. Bhabha, H. K. (1994). *The Location of Culture*. 2nd Ed. London – New York : Routledge, 440 p.
3. Carole, V. (2025). Bell Fake brides have their own agenda in Ukraine native's heart-stopping 'Endling'. *Los Angeles Time*. June 3.
4. Dione, S., Willane, M. (2025). Questioning Nationhood and National Identity in Chimamanda Ngozi Adichie's *Half of A Yellow Sun* (2009): Between Politics of Othering and Ethnocide. *International Journal on Studies in English Language and Literature*. Vol. 13(12). p. 11–21.
5. Drohomыretska, L., Yuhan, N., Kostyuchok, P., Babenko, L., Kurok, O. (2024). The influence of historical memory on the formation of national identity: a response to the challenges of the Russian-Ukrainian war. *Amazonia Investiga*, Vol. 13 (81). p. 47–55. <https://doi.org/10.34069/AI/2024.81.09.5>
6. Endling by Maria Reva review – a Ukrainian caper upended by war. *The Guardian*. 23 Jun 2025.
7. Endling by Maria Reva. A novel on love, loss, humour and devastation before and during Russia's invasion of Ukraine. *Books*.
8. ENDLING. by Maria Reva. A noteworthy literary achievement and also a good story, sure to be widely discussed and enjoyed. *Kirkus*. June 3, 2025.
9. Hirsch, M. (1997). *Family Frames : Photography, Narrative, and Postmemory*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 304 p.
10. Reva, M. (2025). *Endling*. Little, Brown Book Group, 338 p.
11. Rothberg, M. (2009). *Multidirectional Memory : Remembering the Holocaust in the Age of Decolonization*. New York: Stanford University Press, 408 p.
12. Said, E. W. (1994). *Culture and Imperialism*. Knopf Doubleday Publishing Group, 416 p.
13. Sinha, N. (2023). The Sun That Never Rose: Postcoloniality and Pan Africanism in Adichie. *International Journal of Science and Research*. Vol. (5). p. 1566–1567.
14. Spivak, G. C. (1988). Can the Subaltern Speak? Nelson C., Grossberg L. (eds.). *Marxism and the Interpretation of Culture*. Urbana: University of Illinois Press, p. 271–313.
15. Strehle, S. (2011). Producing Exile : Diasporic Vision in Adichie's *Half of a Yellow Sun*. *MFS Modern Fiction Studies*. Vol. 57 (4). p. 650–672.
16. Yuhan, N. (2025). *Postcolonial Narratives and Collective Trauma in Ukrainian, European, and American Drama : A Comparative Analysis*. Scientific Multidisciplinary Monograph «Theoretical and Practical Application of the Results of Modern Science». Printed in the United States of America. International Center for Science and Social Transformation, p. 293–300.
17. Yuhan, N. (2026). Female Corporeality as Trauma, Language, and a Topos of Memory in Contemporary English-Language Literature : A Feminist and Postcolonial Approach. *Filolohichni ta pedahohichni nauky : suchasni vymiry i vyklyky. Materialy vseukrainskoi studentskoi onlain-konferentsii / za zah. red. N. Yuhan, V. Shkarlet. Poltava : DZ «LNU imeni Tarasa Shevchenka»*, p. 154–164.
18. Yuhan N. (2025). Fragments of the Body on the Ruins of Empire: Female Representation of War in the English-Language Novels of Ukrainian Writers Victoria Amelina and Maria Reva. *Mova ta literatura v multykulturnomu dyskursi: zbirnyk materialiv II Mizhnarodnoi nauково-praktychnoi konferentsii (do 80-richchia Vasylia Holoborodka)*. Poltava : DZ «LNU im. T. Shevchenka», p. 363–370.
19. Yuhan, N. (2025). *Postcolonial Studies in Literary Education: Synergy of the Ukrainian and Global Contexts*. Professional training of philologists based on humanistic values: Scientific and pedagogical internship, September 1 – October 12, 2025. Łódź, the Republic of Poland, p. 74–79.

УДК: 82-312.9.09'255.4

DOI <https://doi.org/10.31652/3041-1084-2026-7-07>

Специфіка жанру літератури жахів та його перекладу : відтворення атмосфери, психологізму, авторського стилю

Specificity of the horror literature genre and its translation: reproduction of atmosphere, psychologism, and the author's style.

Яручик Віктор Павлович

*кандидат філологічних наук, доцент,
декан факультету філології та журналістики*

Волинського національного університету

імені Лесі Українки

orcid.org/0000-0002-9314-944X

Колесниченко Кароліна Вікторівна

магістр навчально-наукового інституту неперервної освіти

Волинського національного університету

імені Лесі Українки

orcid.org/0009-0006-3764-1532

Надійшла до редакції : 19 січня 2026 р. Схвалено до друку : 02 лютого 2026 р.

Анотація. У статті йдеться про жанр жахів, що в літературному процесі зумовлений здатністю викликати сильні емоційні реакції та підтримувати інтерес за допомогою елементів таємничості, занурювати і тримати героя й читача у стані страху перед невідомим.

Ключовою рисою літератури жахів є створення прагматичного ефекту, тобто цілеспрямованого емоційно-психологічного впливу на реципієнта через систему мовних і стилістичних засобів. Завдяки цим прийомам автор зосереджує увагу читача, формує відчуття страху, тривоги та напруги, створюючи характерну атмосферу моторошності.

Специфікою літератури жахів є те, що вона відзначається широким розмаїттям жанрових і тематичних різновидів. Це пов'язано тим, що вона підлягала впливам художніх та культурних систем. Термін «література жахів» з'явився набагато

пізніше, ніж ґатунок такої літератури, що містить величезний корпус творів, які об'єднує спільна жанрова матриця. Відсутність для них уніфікованої термінології спричинила плутанину щодо визначення жанрових різновидів.

Декодування концептосфери літератури жахів потребує системного підходу, що поєднує аналіз стилістики тексту з дослідженням жанротвірних компонентів, тому проблема класифікації літератури жахів досі залишається актуальною.

Аналіз наукових праць, присвячених цій проблемі, підтверджує, що чітка диференціація жанрів літератури жахів та розробка єдиної класифікації поміж безлічі варіативних були й надалі залишаються предметом наукового дискурсу серед зарубіжних та вітчизняних дослідників.

Згідно з класифікацією персонажами літератури жахів є:

- протагоністи – головні персонажі творів, які в рамках сюжету часто є не ініціаторами дій, а об'єктами впливу незалежних від них зовнішніх обставин, внаслідок чого стають заручниками ситуації;
- антагоністи – центральні персонажі, які являють собою персоніфіковане зло та втілюють архетипи страху і загрози (монстри, перевертні, привиди, вампіри тощо). Цей тип персонажа має глибокі історико-культурні витоки і ґрунтується, зокрема, на фольклорній традиції (визначає етнокультурну специфіку образу);
- персонажі-медіуми (медіатори) – периферійні персонажі, які виконують роль міжсвітових провідників завдяки своєму маргінальному статусу.

Ключові слова: література жахів, хронотоп, надприродне, Стивен Кінг.

Abstract. Our articles are about the horror genre, which in the literary process is determined by the ability to evoke strong emotional reactions and maintain interest through elements of mystery, to immerse and keep the hero and reader in a state of fear of the unknown.

The key feature of horror literature is the creation of a pragmatic effect, that is, a targeted emotional and psychological impact on the recipient through a system of linguistic and stylistic means. Thanks to these techniques, the author focuses the reader's attention, forms a feeling of fear, anxiety and tension, creating a characteristic atmosphere of eeriness.

The specificity of horror literature is that it is characterized by a wide variety of genre and thematic varieties. This is due to the fact that it was subject to the influence of artistic and cultural systems. The term «horror literature» appeared much later than the type of such literature, which contains a huge corpus of works united by a common genre matrix. The lack of unified terminology for them has caused confusion in defining genre varieties.

Decoding the conceptual sphere of horror literature requires a systematic approach that combines the analysis of the stylistics of the text with the study of genre-forming components, therefore the problem of classifying horror literature still remains relevant.

Analysis of scientific works devoted to this problem confirms that a clear differentiation

of horror literature genres and the development of a single classification among many variable ones have been and continue to be the subject of scientific discourse among foreign and domestic researchers.

According to the classification, the characters of horror literature are:

- protagonists – the main characters of works, who within the plot are often not the initiators of actions, but the objects of influence of external circumstances independent of them, as a result of which they become hostages of the situation;
- antagonists – central characters who represent personified evil and embody archetypes of fear and threat (monsters, werewolves, ghosts, vampires, etc.). This type of character has deep historical and cultural origins and is based, in particular, on folklore tradition (determines the ethnocultural specificity of the image);
- medium characters (mediators) – peripheral characters who play the role of interworld guides due to their marginal status.

Keywords: horror literature, chronotope, supernatural, Stephen King.

Постановка проблеми. Специфічні особливості літератури жахів традиційно перебувають у полі зору наукових досліджень. Привабливість цього жанру зумовлена його здатністю викликати сильні емоційні реакції та підтримувати інтерес за допомогою елементів таємничості, занурювати і тримати героя й читача у стані страху перед невідомим. Варто підкреслити, що визначальною рисою літератури жахів є створення прагматичного ефекту, тобто цілеспрямованого емоційно-психологічного впливу на реципієнта через систему мовних і стилістичних засобів. Саме завдяки цим прийомам автор зосереджує увагу читача, формує відчуття страху, тривоги та напруги, створюючи характерну атмосферу моторошності.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Дослідження жанру жахів у світовій літературі займалися Aloshyna M., D'Elia J., Lewicki R., Lovecraft H., Snodgrass M. та ін.

Серед українських дослідників варто назвати А. Гудманян та А. Іванову, А. Трофименко.

Постановка завдання. Література жахів вирізняється широким розмаїттям жанрових і тематичних різновидів, оскільки сформувалася під впливом численних художніх та культурних систем. Варто зазначити, що власне термін «література жахів» з'явився набагато пізніше, ніж ґатунок такої літератури, що містить величезний корпус творів, які об'єднує спільна жанрова матриця. Відсутність для них уніфікованої термінології спричинила плутанину щодо визначення жанрових різновидів.

Виклад основного матеріалу. Декодування концептосфери літератури жахів потребує системного підходу, що поєднує аналіз стилістики тексту з дослідженням жанротвірних компонентів, тому проблема класифікації літератури жахів досі залишається актуальною. Зокрема, дослідниця А. Трофименко узагальнює такі

основні підходи:

1) рецептивні, які засновують систему жанрів на категорії «художнього жаху» (arthrorror), а не на диференціації сюжетних схем, акцентуючи увагу на психологічному ефекті та естетичному впливі (Н. Керол, Г. Лавкрафт, М. Саммерс, Е. Біркхед, О. Матвієнко, І. Огнева);

2) типологічні, які пропонують класифікувати жанрові різновиди за домінуванням та кількістю жанротвірних складників (О. Григорьєва, О. Білоус, М. Ладигін, Т. Денисова, Н. Колядко).

Аналіз наукових праць, присвячених цій проблемі, підтверджує, що чітка диференціація жанрів літератури жахів та розробка єдиної класифікацій поміж безлічі варіативних були і надалі залишаються предметом наукового дискурсу серед зарубіжних та вітчизняних дослідників, оскільки, за влучним зауваженням Г. Лавкрафта, «не можна очікувати, що розповіді про жахи будуть точно відповідати якійсь одній теоретичній моделі» [5, с. 72–73].

Науковці А. Гудманян та А. Іванова, які досліджували витоки літератури жахів та її жанрові особливості, у своїй праці «Генеза та жанрові особливості літератури жахів з позиції сучасної науки про переклад» стверджують: «Критики, літературознавці та лінгвісти одноголосні у судженні про те, що джерелом жанру літератури жахів є готичний роман, який зародився в кінці XVIII ст., а в кінці XIX на початку XX ст. отримав престижний статус» [1, с. 12].

Зазнавши значних трансформацій із моменту виникнення, сучасна література жахів має власні жанрові особливості. А. Трофименко у своїй праці «Жанрові особливості літератури жахів» виокремлює такі основні жанротвірні складники, як: персонаж, простір, атмосфера, хронотоп, а також визначає додаткові: надприродне та двовимірність [5, с. 73–77].

Згідно з класифікацією, наведеною А. Трофименко, персонажами літератури жахів є:

- протагоністи – головні персонажі творів, які в рамках сюжету часто є не ініціаторами дій, а об'єктами впливу незалежних від них зовнішніх обставин, внаслідок чого стають заручниками ситуації. У такому контексті загроза життю стає катализатором, що спонукає їх до активних дій, які зазвичай суперечать усталеним соціальним нормам. Таким чином, зазнаючи поведінкової трансформації через загрозові умови, протагоніст твору поступово перетворює свій статус персонажа-жертви на статус персонажа-борця;

- антагоністи – центральні персонажі, які являють собою персоніфіковане зло та втілюють архетипи страху і загрози (монстри, перевертні, привиди, вампіри тощо). Цей тип персонажа має глибокі історико-культурні витоки і ґрунтується, зокрема, на фольклорній традиції (визначає етнокультурну специфіку образу), середньовічній християнській демонології та художньому дискурсі *Danse Macabre* (з його характерною естетизацією смерті, що став своєрідною реакцією митців у контексті епідемій в Середньовічній Європі). Антагоністи разом із протагоністами

виконують у творі сюжетотвірну функцію;

- персонажі-медіуми (медіатори) – периферійні персонажі, які виконують роль міжсвітових провідників завдяки своєму маргінальному статусу: вони походять з одного зі світів, існують і функціонують у двох світах, але не інтегровані в жоден. Наративна функція медіаторів полягає у сприянні переходу головних персонажів до іншого світу або в ініціюванні їхнього вибору, підштовхуванні до ключового рішення. Ця категорія включає як інфернальні істоти, так і соціальних вигнанців (аутсайдерів), які виконують розпорядження антагоніста.

Іншим ключовим жанротвірним складником літератури жахів є простір або локус, у якому відбуваються події твору. Локус є не лише семіотично (символічно) навантаженим обмеженим простором або сценою для подій, але й функціональним полем, жорстко пов'язаним із персонажами. Цей простір також є активним чинником сюжету: він визначає його розвиток, формує специфічну для літератури жахів моторошну атмосферу та часто функціонує як точка трансформації для персонажа, катализатор процесу його ініціації [5, с. 73–75].

Іншим важливим жанротвірним елементом літератури жахів є атмосферність. У творах вона досягається через навмисне використання похмурої колористики, яка виконує функцію емоційного впливу на читача, викликаючи почуття від тривожного смутку до справжнього жаху. З метою посилення такого психологічного тиску автори використовують похмурі кольори і відтінки в описах художнього простору, змальовуючи, наприклад, тіні об'єктів, сутінки, захід сонця, місячне сяйво і ніч та обмежену кольорову палітру. Крім того, опис символічно навантажених предметів, які виконують роль візуальних маркерів загрози (наприклад, ключі, зброя, павутиння, зламані гілки), посилює гнітючу атмосферу. Колористика в літературі жахів має специфічне семантичне навантаження, де кожен колір виступає носієм певного значення. Найбільш уживаними є чорний (архетип смерті, жаху та безнадії; є прямим посиланням на темну пору доби), червоний (асоціації з кров'ю, болем, стражданням та пекельним вогнем), фіолетовий (асоціації з божевіллям, часто використовується для опису одягу антагоністів).

Хронотоп як жанротвірний складник літератури жахів є нерозривним взаємозв'язком часу й простору у творі. Він організується навколо невизначеного та деформованого часу, що відображає вплив ірраціонального та порушення через це причинно-наслідкової логіки. Ця деформація репрезентується крізь призму суб'єктивного сприйняття протагоніста: його напружений психоемоційний стан викривляє реальність і формує динамічний «хронотоп героя», що змінюється під впливом ключових наративних подій.

Надприродне є універсальною жанровою особливістю літератури жахів. Воно є ключовим інструментом для створення психологічного ефекту у творі. Сутність цього явища розкрив Говард Лавкрафт у своєму дослідженні «Надприродний жах у літературі», вказавши: «Страх – найдавніша та найсильніша з людських емоцій, а найдавніший та найсильніший страх – страх смерті, страх невідомого» [10]. За цією

логією, «невідоме» ототожнюється зі сферою надприродного, яка не піддається раціональній інтерпретації [5, с. 76]. На думку дослідника Ц. Тодорова, надприродне виконує функцію проєкції найглибших страхів людини, об'єктивуючи підсвідомі імпульси.

Двовимірність найчастіше проявляється через протиставлення реального та ірреального (інфернального) світів, які не лише межують один з одним, але й активно взаємодіють за допомогою спеціальних міжпросторових елементів. Як зазначає науковець П. Амнуель, така концепція багатосвіття набула особливої популярності в літературі жахів наприкінці ХХ – початку ХХІ століття.

Важливим чинником жанрової диференціації літератури жахів також виступає домінантна емоція, яку викликає твір, його психологічний вплив на реципієнта. Відтак ключовою складовою читацького сприйняття в межах цього жанру виступає страх у його різноманітних проявах [5, с. 76–77].

Окрім структурно-тематичного підходу до жанротвірних компонентів літератури жахів, існує також лінгвістично-орієнтована класифікація, яка є особливо релевантною для перекладознавчого дослідження. Такий підхід запропонували А. Гудманян та А. Іванова, які досліджували жанрову специфіку літератури жахів з позицій перекладознавства, акцентуючи увагу на мовній репрезентації. На їх думку, для мовної структури канонічних творів літератури жахів властива інтенсифікація вираження, що досягається через деталізацію, нагромадження та скрупульозне використання лексичних та лінгвостилістичних засобів. Виходячи з цього, вказані дослідники визначають наступні жанрові особливості літератури жахів у перекладознавчій парадигмі:

- 1) жанротвірна лексика, об'єднана у три концептуальні групи (смерть, страх, огида);
- 2) зображення портретних характеристик персонажів: злодія, героїні та другорядного героя через деталізацію та підсилену експресивність;
- 3) хронотоп як часово-просторова домінанта в сюжеті, що реалізується через систему локальних індикаторів (топос замку, будинку тощо); розгорнутих пейзажних та просторових описів; нагромадження темпоральних індикаторів;
- 4) емотивне поле жанру, що формується через такі складові: позначення негативних емоцій (пряма номінація) серед яких превалюють агонія, лють, злість, ненависть; контекстуальний опис негативних емоцій; представлення емоцій кризь призму фізіологічних процесів [1, с. 15].

Ураховуючи, що жанрова унікальність літератури жахів визначається розглянутими вище специфічними жанровими особливостями та системою жанротвірних складників, розуміння їхнього змісту та функції у створенні характерної атмосфери жаху та напруги є ключовим для адекватної передачі та відтворення в перекладі домінантної для цього жанру ідеї страху. Саме через призму цих ознак можна дати об'єктивну оцінку успішності перекладу, враховуючи такі критерії, як автентичне відтворення сюжету, збереження жанрової сутності та

стилю оригінала.

Вербалізація страху через систему мовних і стилістичних засобів в оригінальних творах стає справжнім викликом у процесі перекладу та потребує коректного вибору й застосування відповідних перекладацьких трансформацій. Саме тому подальше дослідження буде сфокусовано на визначенні та аналізі перекладацьких прийомів і стратегій, які застосовуються для відтворення вербалізації страху і дозволяють адекватно передавати жанрові особливості літератури жахів з врахуванням мовно-культурної специфіки, зберігаючи емоційний вплив на реципієнта.

Стівен Кінг, якого часто називають «королем жахів», є одним із найвідоміших та найуспішніших представників жанру літератури жахів. Незвичний стиль створення сюжетних ліній за принципом (питанням) «що, якщо...» ('What-if question') та вражаюча реалістичність оповіді в поєднанні з елементами жахів і готики вирізняє його серед інших авторів та забезпечує стійку популярність та чималу віддану читачку аудиторію серед читачів у всьому світі.

Стівен Кінг вибудував свою творчу систему на глибокому знанні художньої спадщини своїх попередників. У його творах присутня значна кількість інтертекстуальних відсилань – як до інших авторів, так і до конкретних літературних творів. Водночас важливим є не лише сам факт існування цих посилань, а й уміння письменника нестандартно переосмислювати характерні риси, притаманні різним типам оповідей у межах літератури жахів. Посилання Кінга на творчість інших авторів не можна розглядати лише як наслідування. Його успіх зумовлений передусім здатністю сформувати індивідуальний, самобутній стиль, через трансформацію ключових традицій літератури жахів до своїх естетичних принципів [7, с. 110].

Попри часте ототожнення творчості С. Кінга з готичною традицією, письменник рідко використовує класичні готичні засоби. Його художній стиль значно ближчий до концепції «нової американської готики», яка зосереджується на внутрішньому світі персонажів, спотвореному їхніми психічними станами (здебільшого невротичними або нав'язливими), що майже усуває межу між реальністю та суб'єктивним сприйняттям. Таким чином, С. Кінг виходить поза межі готики, адже його твори містять глибокі соціальні та психологічні підтексти, а також виразні елементи актуального філософського осмислення сучасності. Він часто використовує політичні й економічні труднощі, кризи та соціальні проблеми як підґрунтя для формування атмосфери жаху, в якій протистояння людини зовнішнім й внутрішнім загрозам символічно відображається через зіткнення з монстрами чи іншими проявами надприродного.

Питання про літературний статус С. Кінга залишається одним із дискусійних у сучасному літературознавстві. Думки критиків розходяться щодо того, чи можна вважати його творчість частиною високої літератури, чи вона належить переважно до жанрової прози, зокрема літератури жахів. Деякі авторитетні дослідники, серед яких Гарольд Блум, висловлювали скептичні позиції, заперечуючи художню цінність творів С. Кінга та відносячи їх радше до популярної культури, ніж до класичного

канону. Проте він визнає, що Кінг досконало володіє мистецтвом створення потужних образів, які набувають сили через нагромадження деталей [8, с. 25–28]. Водночас інші науковці, зокрема Майкл Коллінгз, наголошують, що творчість письменника виходить за межі жанрових рамок, адже С. Кінг створює і підтримує життєздатну вторинну реальність, а також вміло використовує літературні прийоми, типові для серйозної прози.

Відтак, С. Кінг відзначається лаконічним стилем, простотою, щирістю та природною здатністю захоплююче оповідати історії, залишаючи глибокий літературознавчий аналіз на розсуд критиків та дослідників.

Для ефективного впливу на читачів авторами застосовуються різні комплекси тактик. Такий підхід спостерігається і в творах С. Кінга при створенні ним атмосфери жаху. Застосування лексико-стилістичних засобів при цьому – одна з найбільш значущих і поширених тактик, оскільки саме мовні засоби допомагають читачеві відтворити повну картину, занурюючись у світ нової реальності або фантазій автора. Дослідниця Дженіфер М. Д'Елія влучно констатує, що жах у творчості С. Кінга «балансує на тонкій межі між фантазією і реальністю – монстри з'являються в звичайних вітальнях, інопланетяни вторгаються в знайомі задні двори» [8, с. 22]. З цього боку використання в перекладі адекватних лексико-стилістичних засобів є однією з найефективніших тактик реалізації основної авторської стратегії при передачі змісту і задуму твору іншою мовою.

Характерною особливістю творчості С. Кінга є динамічний стиль оповіді та висока емоційна насиченість. Це наближає творчість автора до читача, але в той самий час висуває значні вимоги до перекладача, який повинен не просто передати зміст, а відтворити інтонації та емотивну напругу оригіналу.

Індивідуальний стиль С. Кінга вирізняється образністю, різноманітністю колоритних лексичних та стилістичних засобів, широким застосуванням сленгу, ідіом, розмовних конструкцій, неповних речень, метафор, епітетів, специфічним гумором тощо. Стилістичні засоби, які використовує письменник, сприяють формуванню атмосфери напруги та жаху, характерної для його художнього світу. Майстерне вживання мовних та синтаксичних конструкцій спонукає уяву читача, допомагає візуалізувати події та глибше зануритися у внутрішній світ персонажів, їхній емоційний стан. Специфічним є підхід С. Кінга щодо синтаксису: більшість речень закінчуються прислівниками або конструкціями «підмет-присудок»; повтори, риторичні фігури, короткі, еліптичні та неповні речення передають емоції та психологічний стан героїв. Крім того, мова персонажів насичена порівняннями, описами і контрастами. Однією з особливостей мовної стилістики С. Кінга є навмисне поєднання стилістично різноманітної лексики: нейтральної, літературної (книжкові слова, терміни, поетизми, архаїзми, варваризми та неологізми) та розмовної (жаргонізми, професіоналізми, діалектизми, сленг, вульгаризми), що створює ефект мовної правдивості та природності. Крім того, застосування стилістично зниженої лексики робить персонажів його творів ближчими до

звичайних людей [11, с. 109].

Інтертекстуальність та металітература, згадані вище в контексті структури творчої системи С. Кінга, є також фундаментальними елементами його індивідуального стилю. Вони поглиблюють багатшарову смислову структуру його творів і формують багатовимірність художнього простору [7, с. 108].

Реалістичні діалоги і багатовимірні персонажі, які протистоять як зовнішнім, так і внутрішнім загрозам та конфліктам є іншою характерною особливістю: С. Кінг не обмежується лише описом зовнішніх чи надприродних подій, а ґрунтовно досліджує психологію персонажів.

Ключовим завданням перекладу є адекватне відтворення стилістики С. Кінга, яка ґрунтується на майстерному поєднанні різних жанрів (трилер, наукова фантастика, психологічна драма, детектив) для створення напруги та інтриги. Особливу складність при цьому становить відтворення ритму та динаміки наративу, яких автор часто досягає через нестандартні форми, наприклад, епістолярний стиль чи фрагментарність викладу.

Ще одним викликом є передача американських культурних і лінгвістичних реалій, які тісно пов'язані з сюжетом, не порушуючи цілісності тексту. До важливих аспектів також належать пошук мовних відповідників для сленгу та колоквіалізмів, відтворення індивідуального стилю та мови персонажів у діалогах та збереження унікального гумору С. Кінга.

Усі ці особливості індивідуального стилю С. Кінга створюють низку конкретних викликів для перекладача, які систематизовано в Таблиці 1.

Таблиця 1. Ключові аспекти та виклики перекладу творів Стівена Кінга

<i>Аспект перекладу</i>	<i>Особливість індивідуального стилю</i>	<i>Виклики перекладу</i>
Стиль і мова	Реалістичність оповіді, простота, розмовна мова, сленг, колоквіалізми; інтертекстуальність та металітература	Пошук стилістичних еквівалентів для збереження смислової структури, оригінального тону і гумору
Синтез жанрів	Поєднання елементів літератури жахів і готики з трилером, фантастикою, детективом, психологічною драмою	Адаптація стилю до специфіки різних жанрів, відтворення ритму та динаміки наративу
Побудова напруги	Майстерність у створенні напруги через лінгвістичні, стилістичні та структурні засоби, психологічні прийоми	Точне відтворення механізмів створення напруги, збереження ефекту емоційної напруги у реципієнта
Інноваційні нарративні техніки	Вставки у вигляді листів, газетних вирізок, документів, уривків інших текстів для реалістичності оповіді	Збереження форми і функцій вставок у перекладі
Реалізм персонажів і діалогів	Багатовимірність і психологізм, природний стиль мовлення персонажів	Відтворення індивідуального стилю мовлення та автентичності персонажів
Культурні і лінгвістичні реалії	Специфічні американські соціокультурні реалії та побут	Адекватна передача та пошук мовних і культурних еквівалентів

Таким чином, переклад творів С. Кінга вимагає комплексного підходу, спрямованого на збереження багатшаровості тексту, що включає стильову, жанрову та культурологічну складові. Такий підхід забезпечує максимально повне відтворення авторських задумів і унікального колориту його оповідань у різних мовах і культурних контекстах.

Висновки. У науковій розвідці розглянуто специфіку жанру літератури жахів та індивідуальний стиль письменника, як дві взаємопов'язані складові майбутнього аналізу.

Особливу увагу було приділено вивченню жанротвірних складників літератури жахів, обґрунтовано, що визначальною рисою жанру є прагматичний ефект – цілеспрямований емоційно-психологічний вплив на читача, який досягається через вербалізацію страху. На основі класифікацій А. Трофименко та А. Гудманян / А. Іванової було проаналізовано ключові компоненти, що формують цей ефект: систему персонажів (протагоніст, антагоніст, медіатор), специфічний хронотоп, атмосферу, надприродне, спеціалізовану лексику та емотивне поле. Окремий акцент зроблено на ґрунтовному дослідженні індивідуального стилю Стівена Кінга. Простежено, як письменник, ґрунтуючись на літературній традиції (інтертекстуальність, металітература), формує власний самобутній стиль у межах «нової американської готики». Доведено, що його стиль характеризують майстерний синтез жанрів, психологізм, соціальні підтексти, а також специфічна мовна реалізація – поєднання стилістично різнорівневої лексики, динамічного синтаксису, реалістичних діалогів та інноваційних наративних технік. Проведений аналіз дозволив не лише систематизувати теоретичний базис, але й виокремити конкретні виклики для перекладача при відтворенні індивідуального стилю письменника, зведені в підсумковій Таблиці 1.

Отже, проаналізовані теоретичні положення свідчать, що успішний переклад творів С. Кінга вимагає глибокого розуміння як загальних закономірностей жанру жахів, так і його унікальної авторської інтерпретації (стилістики, жанрового синтезу та культурного контексту). Виявлені виклики безпосередньо обумовлюють необхідність застосування специфічного комплексу перекладацьких трансформацій, аналізу яких буде присвячено практичний етап дослідження.

Список використаних джерел:

1. Гудманян А. Г., Іванова А. О. Генеза та жанрові особливості літератури жахів з позицій сучасної науки про переклад. Гуманітарна освіта в технічних вищих навчальних закладах. 2017. № 36. С. 12–17.
2. Корунець І. В. Теорія і практика перекладу (аспектний переклад). Вінниця : Нова Книга, 2017. 448 с.
3. Максїмов С. Є. Практичний курс перекладу. Київ : КНЛУ, 2016. 286 с.
4. Сітко А. В., Вилуцак А. В. Проблема виокремлення перекладацьких трансформацій в українському перекладознавстві. Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Сер.: Філологія. 2023. № 62. Том 2. С. 117–120.
5. Трофименко А. Жанрові особливості літератури жахів. Збірник наукових праць (філологічні науки). Київський університет імені Бориса Грінченка. 2021. № 17. С. 72–80.
6. Шемуда М. Г. Художній переклад як важливий чинник міжкультурної комунікації. Наукові записки НДУ ім. М. Гоголя. Серія : Філологічні науки. 2013. Книга 1. С. 164–168.
7. Aloslyna M. D. Specific Features of Stephen King's Individual Style and its Reproduction into Ukrainian. Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Сер.: Філологія. 2023. № 62. Том 2. С. 108–112.
8. D'Elia J. M. Standing Up With The King: A Critical Look At Stephen King's Epic, 2007. USF Tampa Graduate Theses and Dissertations. URL : <https://digitalcommons.usf.edu/etd/692> (access 02/11/25).
9. Lewicki R. O precyzji pojęć przekładoznawczych. Między Oryginałem a Przekładem. 2023. Vol. 29, no. 1(59). P. 9–22.
10. Lovecraft H. P. The Annotated Supernatural Horror in Literature. New York: Hippocampus Press, 2000. 228 p.
11. Snodgrass M. E. Encyclopedia of Gothic Literature. N. Y.* : Infobase Publishing, 2009. 497 p.
12. Wojtasiewicz O. Wstęp do teorii tłumaczenia. Wrocław : Zakład im. Ossolińskich, 1957. p. 26–27.

References

1. Hudmanian, A. H., Ivanova, A. O. (2017). Heneza ta zhanrovi osoblyvosti literatury zhakhiv z pozytsii suchasnoi nauky pro pereklad. *Humanitarna osvita v tekhnichnykh vyshchykh navchalnykh zakladakh*. № 36. p. 12–17.
2. Korunets, I. V. (2017). *Teoriia i praktyka perekladu (aspektyni pereklad)*. Vinnytsia : Nova Knyha, 448 p.
3. Maksimov, S. Ye. (2016). *Praktychnyi kurs perekladu*. Kyiv : KNLU, 286 p.
4. Sitko, A. V., Vylushchak, A. V. (2023). Problema vyokremlennia perekladatskykh transformatsii v ukrainskomu perekladoznavstvi. *Naukovyi visnyk Mizhnarodnoho humanitarnoho universytetu*. Ser. : Filolohiia. № 62. Tom 2. p. 117–120.
5. Trofymenko, A. (2021). Zhanrovi osoblyvosti literatury zhakhiv. *Zbirnyk naukovykh prats (filolohichni nauky)*. Kyivskiy universytet imeni Borysa Hrinchenka. № 17. p. 72–80.
6. Shemuda, M. H. (2013). Khudozhnii pereklad yak vazhlyvyi chynnyk mizhkulturnoi komunikatsii. *Naukovi zapysky NDU im. M. Hoholia*. Serii : Filolohichni nauky. Knyha Ia 1. p. 164–168.
7. Alohyna, M. D. (2023). Specific Features of Stephen King's Individual Style and its Reproduction into Ukrainian. *Naukovyi visnyk Mizhnarodnoho humanitarnoho universytetu*. Ser. : Filolohiia. № 62. Tom 2. p. 108–112.
8. D'Elia, J. M. (2007). *Standing Up With The King : A Critical Look At Stephen King's Epic*, USF Tampa Graduate Theses and Dissertations. URL : <https://digitalcommons.usf.edu/etd/692> (access 02/11/25).
9. Lewicki, R. (2023). O precyzji pojęć przekładoznawczych. *Między Oryginałem a Przekładem*. Vol. 29, no. 1(59), p. 9–22.
10. Lovecraft, H. P. (2000). *The Annotated Supernatural Horror in Literature*. New York: Hippocampus Press, 228 p.
11. Snodgrass, M. E. (2009). *Encyclopedia of Gothic Literature*. N. Y.* : Infobase Publishing, 497 p.
12. Wojtasiewicz, O. *Wstęp do teorii tłumaczenia*. Wrocław : Zakład im. Ossolińskich, 1957. 135 p.

ПОРІВНЯЛЬНЕ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО

УДК 821.162.2.3:18(092)

DOI <https://doi.org/10.31652/3041-1084-2026-7-08>

Юліуш Словацький: українська школа в польському романтизмі та ґетеїзм

Juliusz Słowacki: Ukrainian School in Polish Romanticism and Goetheism

Kondratiuk Lesia Mykolaiivna,
doktor nauk humanistycznych w zakresie literaturoznawstwa,
Uniwersytet Kazimierza Wielkiego, Polska,
<https://orcid.org/0000-0001-9445-9653>
Lnkon@ukr.net

Зелененька Ірина Алімівна,
кандидат філологічних наук, доцент,
доцент кафедри української літератури,
Вінницький державний педагогічний університет
імені Михайла Коцюбинського, м. Вінниця, Україна,
<https://orcid.org/0000-0002-3031-775X>
iryna.zelenenka@vspu.edu.ua

Надійшла до редакції : 28 лютого 2026 р. Схвалено до друку : 12 березня 2026 р.

Анотація. В уже сформованих станом на першу чверть двадцять першого століття наукових поглядах на українську школу в польському романтизмі, на українську образність, символіку, тематику, мотиви, проблематику в ліриці польських романтиків, зосібна в поемах і баладах, у думках та елегіях, у пісенних і драматичних творах Юліуша Словацького (Juliusz Słowacki), чітко позиціоновані зв'язки кожного з авторів цього формату з Україною, наголошено на знаннях польських діячів, учасників Листопадового повстання, історії та культури України, зосібна – фольклорної, оскільки чільні представники, засновники явища (Юзеф Богдан Залеський, Северин Гощинський, Антоній Мальчевський) походили з теренів Правобережжя України, із Волині. Насправді ж за розлогим оспівуванням

українського степу, козацьких вольностей і свобод, запорозької старовини ховається не лише задум споглядального замилювання українською екзотикою, а й потенційні патріотизми, польський і український, що не суперечать один одному, у яких закодовано дихотомію втрат і відновлень. Сентиментальні й романтичні пориви Юліуша Словацького залежні не лише від українки й батьківщини, а й від прогресивних концепцій, що поширилися з заходу Європи, саме тому його драматичний герой, юний авантюрист Кордіан із однойменної драматичної поеми на історичному матеріалі подорожує Європою нового часу, захоплюючись світом, але розуміючи суспільну байдужість до долі того чи того порабованого етносу. Звідси й картинність природи, поєднана з ідеалізацією героїки минулого, а також містифікації, пов'язані з непевним майбутнім націй, обірваність сюжетних ліній, фатальність емігрантської ностальгії. Концепція єднання польського й українського народів узалежнена від суму за Річчю Посполитою, від поширення знань у Європі про загарбані Російською імперією терени України та Польщі, що, звісно, мало би покликати гуманістів до відновлення справедливості та встановлення демократії.

Ключові слова: романтизм, українська школа в польському романтизмі, драматична поема на історичному матеріалі, націософія, патріотизм, українсько-польські літературні взаємини.

Abstract. In the already formed as of the first quarter of the twenty-first century scientific views on the Ukrainian school in Polish romanticism, on Ukrainian imagery, symbolism, themes, motifs, and issues in the lyrics of Polish romantics, especially in poems and ballads, in thoughts and elegies, in the song and dramatic works of Juliusz Słowacki, the connections of each of the authors of this format with Ukraine are clearly positioned, the knowledge of Polish figures, participants in the November Uprising, the history and culture of Ukraine, especially folklore, is emphasized, since the leading representatives, founders of the phenomenon (Józef Bohdan Zaleski, Severyn Hoszczynski, Antoni Malchevsky) came from the territories of Right-Bank Ukraine, from Volhynia. In fact, behind the extensive glorification of the Ukrainian steppe, Cossack liberties and freedoms, and Zaporozhian antiquity, there is hidden not only the idea of contemplative admiration for Ukrainian exoticism, but also potential patriotisms, Polish and Ukrainian, which do not contradict each other, in which the dichotomy of losses and restorations is encoded. Juliusz Słowacki's sentimental and romantic impulses depend not only on Ukrainian and the homeland, but also on progressive concepts that have spread from Western Europe, which is why his dramatic hero, the young adventurer Kordian from the dramatic poem of the same name, travels through modern Europe on historical material, admiring the world, but understanding the public indifference to the fate of this or that enslaved ethnic group. Hence, the picturesqueness of nature, combined with the idealisation of the heroic past, as well as the mystifications associated with the uncertain future of nations, the disjointedness of plot lines, and the fatality of emigrant nostalgia. The concept of

the unity of the Polish and Ukrainian peoples is dependent on longing for the Polish-Lithuanian Commonwealth, on the spread of knowledge in Europe about the territories of Ukraine and Poland conquered by the Russian Empire, which, of course, should have called upon humanists to restore justice and establish democracy.

Keywords: romanticism, Ukrainian school in Polish romanticism, dramatic poem based on historical material, nationalism, patriotism, Ukrainian-Polish literary relations

Постановка проблеми. Один із чільних європейських поетів-романтиків, один із найяскравіших польських поетів, чільний представник «української школи» польського романтизму, чий життя, творчість, світогляд і художня майстерність сформувалися на межі кількох європейських культур – зокрема польської, української, німецької – Юліуш Словацький (1809–1849 рр.). Феномен романтичного мислення мистця влягає в канон романтизму сходу й центру Європи, що становить осердя патріотичної європейки дев'ятнадцятого століття – ідеться про творчу спадщину Адама Міцкевича, Юліуша Словацького, Зигмунта Красінського, народжених у Кременці на Волині, окваліфікованих «трьома пророками» польської філософії.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Серед масиву досліджень життєтворчості Юліуша Словацького цікавими для нас є погляди кількох полоністів. Відштовхнемося від формулювання історика й публіциста Казімежа Вуйціцького (Kazimierz Wóycicki) про націєтворчу складову як домінанту розвитку романтизму в центрі Європи, протилежну передмодерним розрухам, явленим у межах варіанту романтизму на теренах заходу Європи [1]. Едвард Дембовський (Edward Dembowski), сучасник Юліуша Словацького, пишучи про романтичного автора, акцентував увагу на дороговказах, які залишив поет для європейського суспільства [2]. Слушною є думка сучасного дослідника Марека Трощинського (Marek Troszyński) наголосив, що не випадкова незавершеність ряду творів Юліуша Словацького є тенденцією його романтичної бардовості, що складається з неповноти й незавершеності й зумовлена баченням вибагливого співрозмовника в особі читача, котрий здатний дошукуватися еврики [21]; себто автор не закриває читачькі потреби, а веде його в коло актуальних для Польщі проблем, не розкриваючи суті образно-символічного ладу, викликає читача на акт співмислення, на ініціативне співпереживання та співпристрась, на волевиявлення. Marek Troszyński наголошував на тому, що Юліуш Словацький залишав для свого читача загадки та покликав його до еврики й трансцендентності [21]. Феномен романтичного бачення Юліуша Словацького, на думку одного з найґрунтовніших полоністів сучасності Ярослава Поліщука, полягає в гострому відчутті відповідальності за себе й за народ, у співпереживаннях помилок і невдач, а драматична поема на історичному матеріалі «Кордіан» сприймається як «зразок патріотичної заангажованості» [14], на високих реєстрах романтичної естетики, у якому втілені «архетипні ознаки своєї спільноти» [14], «речником» якої автор себе відчув. Згадаємо дотичні до заявленої проблематики

розвідки Зелененької І. А., у яких ідеться про вплив Юліуша Словацького на віршотворчість наступних поколінь польських та українських авторів: «Станіслав Єжи Лец у науковій інтерпретації Ігоря Костецького», [7, с. 100–112], «Особливості творчості Василя Вишиваного (Вільгельма Франца Йозефа Карла Фон Габсбурга-Лотаринзького)» [6], «Інтерпретація війни в Україні: українська, польська, болгарська, литовська поезія (на матеріалі антології «Весна озброєна»)» [4, с. 102–112], «Не вельми ліризована інтерпретація війни (Європейська любов до України в перекладах Віктора Мельника)» [5, с. 73], а також це розвідка Зелененької І. А., Кирилюк Д. А. Україна як європейська країна, що потерпає від збройної агресії, в інтерпретації польського поета Гаррі Дуди (на матеріалі двокнижжя «На очах у світу» [8, с. 113–124], стаття «Спазматична книга Гаррі Дуди «На очах у світу» про війну в Україні із перекладами Віктора Мельника» Зелененької І. А., Кондратюк Л. М. (Kondratiuk L.) [9, с. 388–392], огляд Зелененької І. А., Кондратюк Л. М. (Kondratiuk L.) «Європеїзм постаті Василя Кобця: Поезія та переклади» [10, с. 189–194].

Постановка завдання. Юліуш Словацький, пов'язаний із Україною не лише за фактом свого народження та формування літературного хисту на теренах Кременця та Кременеччини, оспіваного краю «срібних снів» (ідеться про пророцькі сни козацької доньки Саломеї про долю України й Польщі, головної героїні містичної драми на історичному матеріалі «Срібний сон Саломеї» – «*Sen srebrny Salomei*» (Romans dramatyczny w pięciu aktach)) [20], а й такою розробкою української тематики, яка стала тенденційною для художньої творчості польських демократів, мистців, опозиційних до російського імперіалізму. Україна Юліуша Словацького – різна, це й казковий, оповитий легендами й переказами край його дитинства, і земля свободи, переосмислена покрізь героїку українців (створюючи образ Мазепи в однойменній драмі, письменник романтизував Польщу, короля, вияскравив авантюрну легендність, пов'язану з молодістю Івана Мазепи як шлях ризиканта, позиціонував козака, який перетворюється на уславленого гетьмана, оспіваного європейськими романтиками, реалістами й модерністами) [24]. Юліуш Словацький цементував уявлення про становлення національної самосвідомості поляків від давнини й до нового часу; інтерпретована в його творах Україна не є ізольованою від світу, екзотизована, але не екзальтована й не знебарвлена, а пов'язана з різними куточками Європи, як і життєтворчість Юліуша Словацького. Усе це провокує розширення культурного, історичного контекстів навколо спадщини Юліуша Словацького, співця краси та свободи, екзотики й месіанства, польського патріота-активіста й вимушеного емігранта [3].

Виклад основного матеріалу. Закцентуємо увагу на еволюції та варіативності втілення козацького культу в ліричній формі, дошукуючись яких, за Ярославом Поліщуком, Адріаном Чермінським (Adrian Czermiński), визначимо три періоди творчого опрацювання романтизації України: 1) ранній – наслідувальний, із

узалежненням від авторитетів Северина Гощинського (Seweryn Goszczyński) й Антонія Мальчевського (Antoni Malczewski); 2) зрілий – ностальгія у вигнанні, де українські мотиви то дистанційовані й екзистенційовані, то суголосні з іншими мотивами й екзальтовані; 3) пізній – демонізація й апокаліпטיзація мотивів драматичної України на тлі суперчностей сучасності й історії [1], [22], [15]. Про схожість романтичного мислення Юліуша Словацького й Тараса Шевченка писав Максим Рильський, згадуючи спільні фольклорні джерела, подибуючи то схожі версифікаційні підходи, то складність строфіки, то виразну пісенність, то наближеність до думної манери [16]; але незмінний акцент – на паралельності явищ у двох літературах, а про ремінісценції чи взаємовпливи в дослідженнях не йдеться.

Україніка, український колорит з'явилися вже в ранніх творах Юліуша Словацького, у романтичних віршах, зокрема в «Українській думці», перекладеній Марком Зісманом («Duma ukraińska»), де опоетизований Дніпро, а також питомі реалії романтичної України – біла хата, діброва, долина, місяць, котрий то потопає, то виринає (тут згадаємо й картинність вступу до балади «Причинна» Тараса Шевченка, і жанр думки, поширений в українському та в польському романтизмі): «Pod dąbrową, na dolinie / Widna zdala chatka biała; / Przy niej Dniepr szumiący płynie, / Nad nią brzoza wybujała, / I księżycy światłość blada...», у перекладі читаємо: «При діброві, у долині / білу хату бачить око. / Там Дніпро в шумному плині, / там береза є висока...» [18]. Відзначаємо, як властиві для обох поетів ритмомелодійні підходи у ліричних, ліро-епічних творах: «Na samotną chatkę pada; / To się srebrną mgłą zasłoni, / To się kryje za obłoki, / Igra w bystrej Dniepru toni, / Lub wśród cichej lskni zatoki...» [18], «Місяць лле на хатку світло, / від якого все поблідло: / то пірне в туман срібляний, / то сховається в хмаринах, / то у вир Дніпра загляне, / заблищить в його глибинах...» [21]

У Юліуша Словацького як у зрілого романтика, у «Думі про Вацлава Жевуського» образ-символ України стає патріархальним, а народність перестає бути наївно-безпосередньою, осмислюється через заглиблення в історію, у фольклор, а тому особлива урочистість і піднесеність сприймається, як осмислена традиція, як рефлексія, картинна, осмислена, світоглядна, контекстна [2]. Екзотичні образи й символи у творчості Юліуша Словацького – окрема цілинна царина для подальших студій.

Науковці, які в той чи той спосіб звертали свою увагу на українську тематику й проблематику в поемах, драмах, віршах Юліуша Словацького, досліджували його зв'язки з Україною, наголошували на ґрунтовних знаннях історичної україніки, очевидним є вплив українського (почасти – з Волині й Поділля) фольклору на його творчість. Виразним є вплив козаччини й гайдамаччини на багатьох польських романтиків, однак він не перманентно ідеалістичний – польські романтики закликали до єднання два народи, до спільної вольності, ностальгуючи за періодом розквіту Речі Посполитої, саме в цьому контексті романтизація українських січовиків перетворилася на цілий культ, на «глюорифікацію образу козака» [15] в ранній ліриці

Юліуша Словацького, як зазначає Ярослав Поліщук, де козак уявляється як новітній лицар із непохитним кодексом честі, одержимий вселенською справедливістю, ідеалами свободи, захоплений відвагою побратимів та пошуком героїчного шляху, смерть на якому не перетвориться на безглуздя, а покликатиме інших до зброї за справедливість.

Драматична поема на історичному матеріалі «Кордіан» («Kordian») Юліуша Словацького написана після поразки антиімперського Листопадового повстання (національного зриву 1830–1831 рр.), становила та продовжує становити особливий актуалітет у контексті боротьби за свободу й супроти режиму, вважається одним із ключових драматичних творів польського романтизму. Епіграфом до твору стало філософське цитування авторської поеми «Ламбро» («Lambro»), вступ складається з «Підготовки» («Przygotowanie») та «Прологу» («Prolog»), три акти основної частини діляться на сцени. У «Підготовці» дія несподівано містифікується – у помешканні чарівника Твардовського серед Карпат у ніч на ХІХ ст. нечисть (схожа на нечисть із драми на історичному матеріалі «Макбет» Вільяма Шекспіра й із філософської трагедії «Фауст» Йоганна Вольфганга фон Гете) створює таких фігурантів Листопадового повстання, ліберальність яких завадить реалізації незалежницьких поривів поляків. Із акту в акт Кордіан переходить через трансформації – нещасливе кохання до старшої за віком Лаури, він близький до суїциду, подорожує Європою (Сент-Джеймський парк у Лондоні, крейдовий кліф у Дуврі, італійська вілла) під час якої переконується в тому, що європейці, зосібна й тодішній Ватикан, не переймаються проблемами поляків, підіймається на Монблан, де вигукує, що Польща є Винкельридом націй (автор апелює до постаті легендаризованого швейцарського героя Арнольда фон Вінкельріда, який пожертвував собою заради перемоги швейцарців над військом Леопольда Австрійського (Габсбурга)): «Polska Winkelriedem narodów» (порівняємо, в Адама Міцкевича: «Polska Chrystusem narodów» («Польща є Христом народів»)) [13], [15], бере участь у змові й готується до вбивства Миколи І після коронації у Варшаві (1829 р.), проте відмовляється від свого задуму, перебуває у божевільні, схоплений, але помилуваний за проханням князя Костянтина, підозрюваного імператором, – каральний підрозділ має виконати вирок, але автор залишає фінал відкритим, із коментування спостерігачів [3].

У «Кордіані» поєднано романтичні мотиви, аналіз перебігу та наслідки й поразку Листопадового повстання із особистою драмою письменника, із його життєтворчістю. У характері польського романтизму, рефлексивізованому в ліричних, ліро-епічних творах Адама Міцкевича через авантюрні пориви, Юліуш Словацький розвинув міркування, схожі до радикальних, підсилені то роздумами про абсолютну свободу й волевиявлення поза будь-якими детермінантами, то філософствуваннями про відповідальність, бунтівливими закидами та риторикою про політичну волю, гуманізм, аполітичність і безволя, а тому Кордіан перебуває під впливом емоцій, викликаних то лібералізмом, то апатією, то анархізмом, то

радикалізмом [11], [12].

Драматична поема на історичному матеріалі «Кордіан» з'явилася з-під пера польського романтика на еміграції, мотиви втрати надій національної еліти в ній наскрізні, втілені в образі Кордіана та його однодумців, але висловлені й пророцькі передчуття нової, переможної боротьби, себто революційної – у 1917 році, коли вдалося відновити польську державність, як і українську. Внутрішня драма мистця, драматизм творчої еволюції, кар'єри також виявляємо в «Кордіані», в поведінці Кордіана, так авторові вдається поєднати у драматичній поемі глибого особисте, екзистенційне й усезагальне, що перебувають у більш чи менш виразному перманентному зв'язку, явити Кордіана то новітнім Вертером, то Фаустом.

У пролозі до «Кордіана» Юліуш Словацький відобразив власний моральний занепад, занепадницькі настрої польських активістів, пишучи про поезію як про мистецтво, запевнив читача в її потенціалі втішати та засмучувати, окреслив її амплітуду від торжествування до скорботи й навспак, ресурс абстрагування й осмислення, плекаючи власну емігрантську музу в спектрі від національної поразки до осягнення краси світу, звично знаної та екзотичної, від плекання власного духу спротиву в його інтелектуальній формі до закликів мобілізуватися й боротися за свободу, проти імперіалізму. Усе це передано в напівпісенному ладі, метафорично.

Постать Кордіана в драматичній поемі Юліуша Словацького «Кордіан» (1834) сприймається прокрізь явищність тематики поразки національно-визвольної ініціативи поляків й боротьби проти російського імперіалізму, резонансу Листопадового повстання 1830–1831 рр. Авторські рефлексії навколо фактів польської історії, тих подій, що були сучасними для митця, максимально драматизовані, оскільки спроби протистояти імперській Росії й відновити польську державність, висвітлені автором як авантюрні, були приречені на поразку й спровокували велике розчарування. Активна національна позиція Юліуша Словацького й підтримка Листопадового повстання були помітними для імперіалістів, а тому виїзд із Варшави навесні 1831 року й вимушена еміграція дозволили уникнути арешту й покарання (емігрантська муза стала ідентифікатором і для інших представників польського романтизму – Адама Міцкевича, Богдана Залеського). Перманентна ностальгійна любов до Польщі, України, Кременця, Вільна, Варшави й передчуття незворотної втрати, виявлені у творах Юліуша Словацького, написаних на еміграції, пророчі. Вимушена еміграція стала знаковим мотивом у творчості романтиків, за ним – згадуване славетне минуле, причини поразки визвольних змагань, крах юнацьких сподівань [22].

П'ятнадцятилітній Кордіан – юний герой, узагальнений образ польського повстанця (згадаємо тут Ярему Галайду з Шевченкових «Гайдамаків»), разом із тим у власних поривах нагадує автора, учасника Листопадового повстання, вимушеного емігранта. Іменування героя пов'язане не з типовим опрацюванням фольклору, властивим романтизму, а з авторським пієтетом на користь творчості Адама Міцкевича. Драматична поема на історичному матеріалі «Кордіан» Юліуша

Словацького, опублікована в 1834 р., вважається сворієрідною відповіддю мистця на III частину поетичної драми «Дзяди» («Dziady») Адама Міцкевича – «Дрезденські дзяди» (1832 р.), недописану, у якій польський поет Конрад кинутий до в'язниці за незалежницькі настрої (в основі – історична віленська справа змовників 1823–1824 рр., а не Листопадове повстання, як у Юліуша Словацького, хоча і Адам Міцкевич, і Юліуш Словацький не передають деталей історичних подій, а зображають змовника й повстанця у біографічному ракурсі). Відтак зрозуміло, чому «Кордіан» Юліуша Словацького – твір подібний до Міцкевичевого за будовою, жанровими ознаками, ідеями та мотивами. Ім'я Кордіан близьке фонетично до імені Конрад (згадаємо тут ще й епічну поему Адама Міцкевича «Конрад Валленрод, історичну повість з литовського та пруського життя» («Konrad Wallenrod, powieść historyczna z dziejów litewskich i pruskic»)) й до античної символіки, античної драми, де символізм називань часто-густо кодує духовну міць, фізичний потенціал, дієву незламність, виклики й пошуки [13], [1].

Кордіан, як типовий романтичний герой, перебуває у змінних настроях і станах (від сумування, тужливості, розчарування до рішучості й поривів, від оновлення духовних сил, відчайдушного оптимізму аж до самозречення). Кордіанові розум і серце не надто нагадують вертерівські, оскільки ідея визволення Польщі не є утопічною, а варта жертви, навіть якщо жертвовність передбачає втрату життя. Про це Кордіан спілкується з Ксьондзом, який обіцяє посадити ружу місячну, яка б цвіла в холодні дні: «...dzisiaj w tym ogrodzie / Zasadzę różę miesięczną i twojem / Nazwę imieniem... by zakwitła w chłodzie / Posepna, blada...» [17], прагне назвати квітку іменням юнака, який тут-таки готується знищити російське самодержавство в його першій особі: «Spłyńcie się teraz w jednej myślnej chmurze / Wszystkie sny marzeń latające błędnie! I bądźcie ze mną! Niebo! Ty mi zapal / Słońce i księżyc i gwiazdy, bo konam! / Bo tam przed ludźmi, choćby wbity na pal, / Zamknę cierpienia i bóle pokonam; / Lecz tu łez moich duma nie zatrzyma... / O! gdybym wiedział, że tak bez powrotu / Ziemię zęgnalem; przed chwilą odlotu / Patrzałbym na świat innymi oczyma, / Dłużej! Ciekawiej, a może ze łzami... / Bo tam pomiędzy ogrodu kwiatami / Jest pewnie piękny kwiat... a ja go nie znam!... / Może dźwięk, jaki nowa struna daje... / A ja nie słyszałem... Czegoś mi nie staje! / Ludzi znać nie chcę, lecz niech się obeznam / Z ziemią, piastunką ludzi!... O! ty ziemio! Byłaś dla mnie piastunką troskliwą?» [17]. Переклад максимально влучно передає інтонації повсталого юнака: «В думок єдину хмару позливати мушу / Всі сни і мрії, що подосі навмання літали, – / Зі мною будьте! Небеса, нехай мені запалють зірки і сонце з місяцем, бо я вмираю! / Бо там перед людьми, бодай посаджений на палю, / Страждання приховую, болі подолаю; / Я гордий! Тільки тут для сліз немає стриму... / Якби я знав, що вже без повороту / З землею попрощаюсь, – перед хвилиною відльоту / На світ дивився б іншими очима. / Допитливіше! Довше! Може, й зі сльозами... / Бо там у парку між квітками / Повинна бути гарна квітка...

Я ж її не знаю! / Можливо, звук якийсь новий народжено струною... / А я не чув його... Бо щось не те зі мною! / Людей не хочу знати, хай мене стрічає / Земля –

людей пестунка! Земле світла, / Пестункою дбайливою була ти і для мене?» [19]

Фіксуємо у «Кордіані» багатюще інтертекстуальне поле – Біблія, творчість Вільяма Шекспіра, Франсуа-Марі Аруе Вольтера, Джорджа Гордона Байрона (юний польський авантюрист Кордіан натхненно читає на дуврському крейдовому кліфі трагедію «Король Лір» обожнюваного Вільяма Шекспіра – і особисті драми дійових осіб, ренесансного та романтичного авантюристів стають суголосними). Читач знайомиться з особистістю юного талановитого Кордіана, який зображений за читанням роману «Страждання молодого Вертера» (1774 р.) Йоганна Вольфганга фон Гете під деревом, натхненний німецькою літературою сентименталізму, класицизму й романтизму, сам віршує про своє нерозділене кохання (у вступній частині не випадково з'являється, як дійова особа концепційно фаустівський Мефістофель – гетеанство, філософія «бурі й натиску» так чи так присутні в сюжеті, яку пропонує читачеві Юліуш Словацький, одержимий ідеєю неспогадного вільнодумства, на межі містицизму, свободи індивідуальної та національної), охочий до розповідей старого слуги Гжегожа, його метикуватих паремій, притч і казок, зокрема про Янка, який шив псоті черевики й узував королівських хортів на лови, аж до спогадів про службу в Єгипті, про бій біля Нілу, про навалу Наполеона на Москву, особливо промовистий спогадний епізод – про імперський полон (про спробу поляків повстати серед Сибіру, про протистояння з башкирами, що породжує певні перегуки з сучасністю). У творі автор час від часу передає атмосферу дискусії польських аристократів на предмет національних проблем – це автобіографічний момент, Юліуш Словацький вів дискусії з Юліаном Немцевичем, дебатував із Адамом Міцкевичем (але й навчався в нього як у співвітчизника-борця та свого великого сучасника) [15].

У фіналі драматичної поеми «Кордіан» уміщена ремарка: «Кінець першої частини» [19], другої частини немає, себто фінал драматичного твору залишається відкритим, що незрозуміло як для читача, так і для дослідників життєтворчості польського романтика, які констатують факт незавершеності багатьох творів Юліуша Словацького великої форми, опрацювавши в пошуках відповіді на це загадкове питання чернетки та редакції творів. Сталим залишається міркування дослідників життєтворчості майстра про те, що Юліуш Словацький глибоко пережив поразку Листопадового повстання, а тому вагався, чи оприлюднювати написану в емоційному напруженні другу частину драматичної поеми «Кордіан», чи знищити її на стадії рукопису.

Драматична поема на історичному матеріалі «Кордіан» Юліуша Словацького була сприйнята поляками як драматичний заповіт, із закликом до боротьби за свободу в її універсумі та в патріотичному вимірі, із огляду на «*niedoczynu*» («неододії») Листопадового повстарння; і, очевидно, із огляду на виклики сучасності, залишається актуальною (для багатьох народів Європи, особливо центральної її частини, в актуалітеті – національна свідомість, самосвідомість, самість, самопошваність, а тому програмність «Кордіана» сприймається без особливих

дискусій). Рефлексії над темним походженням імперіалізму і неприродністю його виявів, на відміну від природності Вітчизни й священності її захисту, проголошені у «Кордіані» у контексті верховенства права, покликають сучасників до глибоких роздумів, до відшукування нових паралелей у дослідженні творчості двох народів, близьких за долею у хроносі.

У драматичній поемі на історичному матеріалі «Кордіан» Юліуша Словацького немає звичного для європейського романтизму протистояння героя та юрби, де героєві в той чи той спосіб, повністю або ж частково вдається змінити думку натовпу, натомість у польському романтизмі завдяки праці Юліуша Словацького з'являється ціла традиція діалогу героя зі своїми прихильниками та опонентами, і, як наслідок, різнорідне оточення не змінює героя, оскільки не долає тих моральних випробувань, які проходить юнак, дослухаючись до сумління; оточення й не залишається інертним, а підступно зраджує. У такий спосіб автор локалізував проблеми національної ідентичності та волевиявлення [14].

У мистецькій біографії, життєтворчості Юліуша Словацького драматична поема на історичному матеріалі «Кордіан» зайняла виняткове місце, як і в польській цивілізаційності. Історичні, психологічні, радше – психо-історичні, а також морально-етичні рефлексії фокусуються саме в драматичній поемі на історичному матеріалі «Кордіан» Юліуша Словацького, більшою мірою, аніж в інших його драматичних та ліро-епічних творах, особливо зосереджені навколо проблеми вибору. Україна й україніка стають фарватерами власної стоїчності автора, а не лише зумовлені фоновим функціоналом. Питання спротиву імперіалізму перетворюється на проблему бунту й відповідальності, оскільки бунт – стихійний, а відповідальність передбачає осмислений вибір. Автор загострює це, зображаючи Миколу I, даючи можливість дійовій особі рефлексувати навколо власного гегемонізму: «Europe jak jabłko rozetnę, a nóż zatruty obie zatruję polowu» («Я розріжу Європу навпіл, як яблуко, отруйним ножом, який знищить обидві частини»); «Ha! Ha! Albo ja wielki? Albo świat ten mały?» («Ха! Ха! Чи це я великий? Чи світ малий?»); «Polska już ostygła, umarła, i na wieki. Jak magnesu igłą na różnoc obrócona, w Sybir patrzy groźny» («Польща вже охолола й навіки вмерла. Як стрілка магніту, що обернута на північ, дивиться в бік морозного Сибіру») [19].

Слушно вести мову про традиції перекладів лірики, баладних творів, поем Юліуша Словацького, зосібна – українською мовою, що практикується з XIX століття; згадаємо переклади у кінці та на зламі XIX – XX століть Володимира Кальби, Олени Пчілки, Михайла Старицького, Василя Щурата, Івана Верхратського, Сидора Твердохліба, у перебігу XX століття – Миколи Зерова, Миколи Бажана, Бориса Тена, Василя Білоцерківського, Максима Рильського, Романа Лубківського, Дмитра Павличка, у XXI столітті – Віктора Мельника [14]. Перший повний переклад драматичної поеми на історичному матеріалі «Кордіан» Юліуша Словацького українською мовою за підтримки Польського Інституту в Києві здійснив перекладач, полоніст Віктор Мельник у розпал повномасштабного вторгнення військ сусідньої

північної держави в Україну, переклад вийшов друком у видавництві «Літопис» (2024) [19], адже до цього часу в українських перекладах були позиціоновані здебільшого вірші польського романтика Юліуша Словацького, спорадично – ліро-епос, драматургія, адже його твори великої форми, драми, драматичні поеми незавершені, як і «Кордіан». Під час XIII Національних читань («Narodowe Czytanie» проводяться з 2012 р.), що відбулися 7 вересня 2024 р. у Варшаві, в Саксонському саду, чинний на той час президент Республіки Польща Анджей Дуда провів паралелі між подіями, відображеними в драматичній поемі «Кордіан», обраній для читання, і визвольною боротьбою українців у ХХІ столітті. Переклад такого складного жанру як драматична поема на історичному матеріалі вимагає від тлумача дотримання часової детермінанти, етноколериту, філософії доби, силуети автора, що Вікторові Мельнику, без перебільшень, вдалося (тут і традиції перекладу, і співтворчість автора й перекладача, що є позахронологічним феноменом – Віктор Мельник добре відчув усі настроєві зміни автора, коливання в амплітуді від розпачу до іронії, зберіг інтонації чуттєві й інтригу, не змінив ритмомелодіку та строфічну організацію оригіналу, лексичне навантаження). Особисті рефлексії перекладача все ж мають місце у творі (але про суб'єктивізм не йдеться), а саме в тих випадках, коли зрозуміла потреба органічного сприйняття тексту, конвенційно переданого українською мовою, надзвичайно багатою на виражальні засоби. Драматична поема на історичному матеріалі «Кордіан» у перекладі Віктора Мельника є нині одним із найкращих зразків метапоетичного перекладного письма, що суттєво впливає на розгортання українсько–польських взаємин.

Висновки. Ознаками поетизації України, Польщі у творчості Юліуша Словацького стали образи, символи, персоналії, котрі позначають європейські реалії, не лише українські й польські, а й німецькі, загорнені в тропеїчні характери, із претензією на програмність, на вокалістичність, зокрема волинську й подільську; окремі явища позиціонуються на рівні містерійності, а не лише загадковості, переходячи до передмодерну, виявляючи реагентність на дискурсність, вимагаючи від читача аналітики.

Список використаних джерел:

1. Wóycicki K. Nostalgia i polityka. Esej o powrocie do Europy Środkowej. Warszawa: Czuły Barbarzyńca Press, 2015. 124 с. URL: <https://tezeusz.pl/nostalgia-i-polityka-esej-o-powrocie-do-europy-srodkowej-kazimierz-woycicki> (дата звернення: 02.02.2026).
2. Dembowski E. Kilka słów o pojęciu poezji, [w:] Idee programowe romantyków polskich. Antologia. Red. A. Kowalczykowa. Wrocław – Warszawa – Kraków: Ossolineum, 2000. URL: https://www.academia.edu/83874602/Romantyzm_uniwersytecki_kulturotw_XIX_wieku (дата звернення: 02.02.2026).
3. Жулинський М. Апостольська місія Тараса Шевченка та ідеали слов'янської єдності. URL: <https://nasplib.isoftware.kiev.ua/server/api/core/bitstreams/a46f51a5-79e4-435e-aa8b-47dac68c648c/content> (дата звернення: 02.02.2026).
4. Зелененька І. А. Інтерпретація війни в Україні: українська, польська, болгарська, литовська поезія (на матеріалі антології «Весна озброєна»). Українська література : історичний досвід і перспективи, 2023. № 1. С. 102–112. <https://doi.org/10.31652/3041-1084-2023-1-102-112> (дата звернення: 02.02.2026).
5. Зелененька І. Не вельми ліризована інтерпретація війни (європейська любов до України в перекладах Віктора Мельника). Національна ідентичність у мові та культурі: збірник наукових праць / за заг. ред. О. Г. Шостак. Київ : Талком, 2023. С. 73–79. URL: https://dspace.udpu.edu.ua/bitstream/_merged.pdf (дата звернення: 02.02.2026).
6. Зелененька І. А. Особливості творчості Василя Вишиваного (Вільгельма Франца Йозефа Карла Фон Габсбурга-

- Лотаринзького). Збірник матеріалів II міжнародної наукової конференції «Ціна свободи: від української революції 1917–1921 рр. До російсько-української війни» 22–23 листопада 2024. С. 12–22. URL: <https://ethnic-studies.knu.ua.pdf> (дата звернення: 02.02.2026).
7. Зелененка І. А. Станіслав Єжи Лец у науковій інтерпретації Ігоря Костецького. Літературні контексти ХХ століття: Ігор Костецький і доба. Збірник наукових праць. Випуск 7. Вінниця: Твори, 2021. 440 с.
 8. Зелененка І. А., Кирилок Д. А. Україна як європейська країна, що потерпає від збройної агресії, в інтерпретації польського поета Гаррі Дуди (на матеріалі двокнижжя «На очах у світу»). Українська література: історичний досвід і перспективи). № 3. 2024. С. 113–124. <https://doi.org/10.31652/3041-1084-2023-2-39-48> (дата звернення: 02.02.2026).
 9. Зелененка І. А., Кондратюк Л. М. Спазматична книга Гаррі Дуди «На очах у світу» про війну в Україні із перекладами Віктора Мельника. Modernization of today's science: experience and trends: Collection of Scientific Papers «SCIENTIA» with Proceedings of the IX International Scientific and Theoretical Conference, November 28, 2025. Glasgow, Scotland, UK: International Centre of Scientific Research. С. 388–392. URL: <https://previous.scientia.report/index.php/archive/issue/view/28.11.2025> (дата звернення: 02.02.2026).
 10. Зелененка І. А., Kondratyuk L. M. Європеїзм постаті Василя Кобця: Поезія та переклади. Modernisation of Science and its Influence on Global Processes: Collection of Scientific Papers «Scientia» with Proceedings of the IX International Scientific and Theoretical Conference, February 20, 2026. Bern, Swiss Confederation: International Centre of Scientific Research. С. 189–194. URL: <https://previous.scientia.report/index.php/archive/issue/view/20.02.2026> (дата звернення: 02.02.2026).
 11. Makowski St. «Kordian» Juliusza Slowackiego. Warszawa, 1976. 225 с. URL: <https://antykwarjat-torun.pl/pl/p/Kordian-Juliusza-Slowackiego-Stanislaw-Makowski-/22274> (дата звернення: 02.02.2026).
 12. Makowski S. Slowacki: kontynuator Malczewskiego, «Przegląd Humanistyczny», 1996, nr 40 (2); Feliksiak E., Ukraina w «Marii» Malczewskiego, [w:] Szkoła ukraińska w romantyzmie polskim, pod red. S. Makowskiego, U. Makowskiej, M. Nesteruk, Warszawa 2012.
 13. Насіловська А. «Кордіан». Із книжки «Історія польської літератури». Переклад: Марія Брацка. 08.05.2025. Посестри. Часопис № 155. <https://posestry.eu/zhurnal/no-155/statya/kordian-iz-knyzhky-istoriya-polskoyi-literatury>
 14. Нахлік Є. Образ і проблема України у творчості Ю. Словацького. URL: <https://mjsk.te.ua/pl/slowacki-w-ukrainie/doslidzhennja-statti/98-obraz-i-problema-ukrayini-u-tvorchosti-juliusza-slovatskogo> (дата звернення: 02.02.2026)
 15. Поліщук Я. Юліуш Словацький. Феномен романтичного бунту. Нова Польща. 03.02.2026. URL: <https://nowapolszcha.pl/article/yuliusz-slowackii-fenomen-romantichnogo-buntu/> (дата звернення: 02.02.2026).
 16. Рильський М. Зібрання творів : у 20 т. Т. 14. Київ : Наукова думка, 1990.
 17. Slowacki Ju. Kordian. URL: <http://www.lektury.waw.pl/0/1/kordian> (дата звернення: 02.02.2026).
 18. Словацький Ю. Зібрання творів: у 2 т. Упор., вст. слово, заг. Ред. Р. Лубківського. Т. 1: поезії, поеми, листи до матері, маловідомі переклади творів Ю. Словацького Львів : Світ, 2011. 480 с.
 19. Словацький Ю. Кордіан. Із польської мови переклав Віктор Мельник. Львів : Літопис, 2024. 148 с.
 20. Словацький Б. Ю. Срібний міф України : Поезії. Поеми. Драми. Львів : Світ, 2005. 304 с.
 21. Словацький Ю. Українська дума. Упор, вст. ст. В. Звенигородського. Львів : Камінь, 1993.
 22. Troszyński M. Slowacki pisze dramat. Przestrzenie Teorii. Poznań 2010, Adam Mickiewicz University Press, Nr 13. P. 11–28. URL: <https://bibliotekanauki.pl/articles/1392805> (дата звернення: 02.02.2026).
 23. Czermiński A. Ukraina w poezji Slowackiego, Lwów, 1930.
 24. Szkoła ukraińska w romantyzmie polskim, pod red. S. Makowskiego, U.* Makowskiej, M. Nesteruk, Warszawa. 2012. URL: <https://oprac.wimbp.zgora.pl/22401278587/ksiazka/szkola-ukrainska-w-romantyzmie-polskim?internalNav=1&bibFilter=2&lang=uk> (дата звернення: 02.02.2026).

References:

1. Wóycicki, K. (2015). Nostalgia i polityka. Esej o powrocie do Europy Środkowej. Warszawa: Czuły Barbarzyńca Press, 124 p. URL: <https://tezeusz.pl/nostalgia-i-polityka-esej-o-powrocie-do-europy-srodkowej-kazimierz-woycicki> (data zvernennia: 02.02.2026).
2. Dembowski, E. (2000). Kilka słów o pojęciu poezji, [w:] Idee programowe romantyków polskich. Antologia. Red. A. Kowalczykowa. Wrocław – Warszawa – Kraków: Ossolineum, URL: https://www.academia.edu/83874602/Romantyzm_uniwersytecki_kulturotw_XIX_wieku (data zvernennia: 02.02.2026).
3. Zhulynskiy, M. Apostolska misija Tarasa Shevchenka ta idealy slovianskoj yednosti. URL: <https://nasplib.isofts.kiev.ua/server/api/core/bitstreams/a46f51a5-79e4-435e-aa8b-47dac68c648c/content> (data zvernennia: 02.02.2026).
4. Zelenenka, I. A. (2023). Interpretatsiia viiny v Ukraini: ukrainska, polska, bolharska, lytovska poeziia (na materialii antologii «Vesna ozbroiena»). Ukrainka literatura: istorychnyi dosvid i perspektyvy, № 1. p. 102–112. <https://doi.org/10.31652/3041-1084-2023-1-102-112> (data zvernennia: 02.02.2026).
5. Zelenenka, I. (2023). Ne velmy lryzovana interpretatsiia viiny (ievropeiska liubov do Ukrainy v perekladakh Viktora Melnyka). Natsionalna identychnist u movi ta kulturi: zbirnyk naukovykh prats / za zah. red. O. H. Shostak. Kyiv : Talkom, p. 73–79. URL: https://dspace.udpu.edu.ua/bitstream/_merged.pdf (data zvernennia: 02.02.2026).

6. Zelenenka, I. A. (2024). Osoblyvosti tvorchosti Vasylia Vyshyvanooho (Vilhelma Frantsa Yozefa Karla fon Habsburha-Lotarynzkooho). Zbirnyk materialiv II mizhnarodnoi naukovoï konferentsii «Tsina svobody: vid ukraïnskoï revoliutsii 1917 – 1921 rr. Do rosiïsko-ukraïnskoï viiny» 22–23 listopada p. 12–22. URL: <https://ethnic-studies.knu.ua.pdf> (data zvernennia: 02.02.2026).
7. Zelenenka, I. A. (2021). Stanislav Yezhy Liets u naukovii interpretatsii Ihoria Kostetskoho. Literaturni konteksty KhKh stolittia: Ihor Kostetskyi i doba. Zbirnyk naukovykh prats. Vypusk 7. Vinnytsia : Tvory, 440 p.
8. Zelenenka, I. A., Kyrlyuk, D. A. (2024). Ukraina yak yevropeiska kraina, shcho poterpaie vid zbroinoï ahresii, v interpretatsii polskoho poeta Harri Dudy (na materiali dvoknyzhzhia «Na ochakh u svitu»)». Ukraïnska literatura: istorychny dosvid i perspektyvy. № 3. p. 113–124. <https://doi.org/10.31652/3041-1084-2023-2-39-48> (data zvernennia: 02.02.2026).
9. Zelenenka, I. A., Kondratiuk, L. M. (2025). Spazmatychna knyha Harri Dudy «Na ochakh u svitu» pro viinu v Ukraini iz perekladamy Viktora Melnyka. Modernisation of today's science: experience and trends: Collection of Scientific Papers «SCIENTIA» with Proceedings of the IX International Scientific and Theoretical Conference, November 28, Glasgow, Scotland, UK: International Centre of Scientific Research. p. 388–392. URL: <https://previous.scientia.report/index.php/archive/issue/view/28.11.2025> (data zvernennia: 02.02.2026).
10. Zelenenka, I. A., Kondratiuk, L. M. (2026). Yevropeizm postati Vasylia Kobtsia: Poeziia ta pereklady. Modernisation of Science and its Influence on Global Processes: Collection of Scientific Papers «Scientia» with Proceedings of the IX International Scientific and Theoretical Conference, February 20, Bern, Swiss Confederation: International Centre of Scientific Research. p. 189–194. URL: <https://previous.scientia.report/index.php/archive/issue/view/20.02.2026> (data zvernennia: 02.02.2026).
11. Makowski St. (1976). «Kordian» Juliusza Słowackiego. Warszawa, 225 p. URL: <https://antykwarjat-torun.pl/pl/p/Kordian-Juliusza-Słowackiego-Stanisław-Makowski-/22274> (data zvernennia: 02.02.2026).
12. Makowski, St. (2012). Słowacki: kontynuator Malczewskiego, „Przegląd Humanistyczny”, 1996, nr 40 (2); Feliksiak E., Ukraina w „Marii” Malczewskiego, [w:] Szkoła ukraińska w romantyzmie polskim, pod red. S. Makowskiego, U. Makowskiej, M. Nesteruk, Warszawa.
13. Nasilovska, A. (2025). «Kordian». Iz knyzhky «Istoriia polskoi literatury» Pereklad: Mariia Bratska. 08.05.2025. Posestry. Chasopys № 155. <https://posestry.eu/zhurnal/no-155/statya/kordian-iz-knyzhky-istoriya-polskoyi-literatury>.
14. Nakhlik, Ye. (2026). Obraz i problema Ukrainy u tvorchosti Yu. Slovatskoho. URL : <https://mjsk.te.ua/pl/słowacki-w-ukrainie/doslidzhennia-statti/98-obraz-i-problema-ukrayini-u-tvorchosti-juliusza-slovatskoho> (data zvernennia: 02.02.2026).
15. Polishchuk, Ya. (2026). Yuliush Slovatskyi. Fenomen romantichnoho buntu. Nova Polshcha. 03.02.2026. URL : <https://novapolshcha.pl/article/yuliush-słowackii-fenomen-romantichnoho-buntu/> (data zvernennia: 02.02.2026).
16. Rylyskyi, M. (1990). Zibrannia tvoriv: U 20 t. T. 14. Kyiv : Naukova dumka.
17. Słowacki, Juliusz. Kordian. URL: <http://www.lektury.waw.pl/0/1/kordian> (data zvernennia: 02.02.2026).
18. Slovatskyi, Yu. (2011). Zibrannia tvoriv : u 2 t. Upor., vst. slovo, zah. Red. R. Lubkivskoho. . T. 1: poezii, poemy, lysty do materi, malovidomi pereklady tvoriv Yu. Slovatskoho Lviv : Svit, 480 p.
19. Slovatskyi, Yu. (2024). Kordian. Iz polskoi movy pereklav Viktor Melnyk. Lviv : Litopys, 148 p.
20. Slovatskyi Yu. (2005). Sribnyi mif Ukrainy: Poezii. Poem. Dramy. Lviv : Svit, 304 s.
21. Slovatskyi Yu. (1993). Ukraïnska дума. Upor., vst. st. V. Zvenyhorodskoho. Lviv : Kameniar.
22. Troszyński M. (2010). Słowacki pisze dramat. Przestrzenie Teorii. Poznań, Adam Mickiewicz University Press, Nr 13. R. 11-28. URL: <https://bibliotekanauki.pl/articles/1392805> (data zvernennia: 02.02.2026).
23. Czermański A. (1930). Ukraina w poezji Słowackiego, Lwów.
24. Szkoła ukraińska w romantyzmie polskim, pod red. S. Makowskiego, U. Makowskiej, M. Nesteruk, Warszawa. 2012. URL: https://opac.wimbp.zgora.pl/22401278587/ksiazka/szkola-ukraïnska-w-romantyzmie-polskim?internalNav=1&bibFilter=2&_lang=uk (data zvernennia: 02.02.2026).

УДК 016:821.161.2.0

DOI <https://doi.org/10.31652/3041-1084-2026-7-09>

Бібліографічні джерела українського літературознавства (2003–2021):

метабібліогр. довід.; уклад. : Т. В. Добко (керівник), Т. А. Гришина, А. М. Колесніченко, В. Ю. Радченко, П. М. Штих; за участі В. А. Шкаріної, А. В. Шумілової; наук. ред. : Т. В. Добко, С. С. Кіраль. Київ : НАН України, Нац. б-ка України ім. В. І. Вернадського, 2025. 786 с.

Bibliographic sources of Ukrainian literary studies (2003–2021):

metabibliographic reference; compilers : T. V. Dobko (head), T. A. Grishina, A. M. Kolesnichenko, V. Yu. Radchenko, P. M. Shtykh; with the participation of V. A. Shkarina, A. V. Shumilova; scientific editors: T. V. Dobko, S. S. Kiral. Kyiv : NAS of Ukraine, National Library of Ukraine named after V. I. Vernadsky, 2025. 786 p.

Чистяк Дмитро Олександрович,
доктор філологічних наук, професор,
професор кафедри романської філології,
Київський національний університет імені Тараса Шевченка,
заслужений працівник культури України
<https://orcid.org/0000-0003-0081-7806>
d.chystiak@knu.ua

Надійшла до редакції: 16 лютого 2026 р. Схвалено до друку : 04 березня 2026 р.

Метабібліографічний довідник «Бібліографічні джерела українського літературознавства (2003–2021)» присвячено дослідженню бібліографічних джерел українського літературознавства, що були переважно видані в Україні упродовж 2003–2021 рр. Видання відкривається ґрунтовною вступною статтею доктора наук із соціальних комунікацій Тетяни Добко «Українська літературна бібліографія: сторінки історії і тенденції розвитку». У ній простежено основні віхи розвитку української літературної бібліографії упродовж ХІХ–ХХІ століть, проаналізовано метабібліографічні посібники, що узагальнюють репертуар галузевої бібліографії, наголошено на проблемах і накреслено перспективи її подальшого розвитку.

У «Слові від укладачів» окреслено схему систематизації документів, основні методичні засади підготовки видання, принципи укладання, джерельну базу,

відображено особливості бібліографічного посібника.

Показчик складається з десяти основних розділів: 1. Загальні бібліографічні джерела; 2. Показчики періодичних видань; 3. Показчики змісту періодичних видань та тематичних збірників; 4. Літературознавство, перекладознавство; 5. Українська література та література країн світу. Взаємозв'язки літератур; Творчість зарубіжних письменників у дослідженнях українських літературознавців; 6. Українська література (6.1. Давня українська література (IX – кінець XVIII ст.); 6.2. Нова українська література (XIX – початок XX ст.); 6.3. Новітня українська література (XX – початок XXI ст.); 6.3.1. Літературні премії; 6.3.2. Тематичні показчики; 6.3.3. Персональні показчики; 6.4. Бібліографічні та довідкові джерела літературного краєзнавства; 6.5. Дитяча література; 6.6. Література національних меншин та народів України; 6.7. Література української діаспори; 7. Показчики (путівники) архівних матеріалів та каталогів рідкісних видань бібліотек; 8. Поточна бібліографія. Окремі регіональні видання; 9. Загальні довідкові видання; 10. Метабібліографія; Показчик імен.

Дослідження базується переважно на унікальних фондах Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського, бібліографічних посібниках та електронних ресурсах.

Загалом вміщено 2223 записи, які включають бібліографічний опис видання з інформацією про авторів та укладачів; анотацію українською мовою, яка вміщує відомості про кількість бібліографічних записів у показчику (якщо вони пронумеровані), інформацію про хронологічні межі посібника, його структуру, допоміжні показчики (якщо бібліографічний опис таких відомостей не містить); зміст (оглав) чи фрагмент змісту; шифри зберігання в основному книгосховищі НБУВ та у фондах ВНБІ, та (або) електронну адресу посібника. Однак записи деяких бібліографічних видань надто різняться за обсягом, що обумовлено їхнім змістом і вказує на творчий підхід укладачів.

Отже, укладачами зроблено копітку, ретельну роботу з виявлення, систематизації та відображення документів. Автори здійснили найповнішу вибірку бібліографічних посібників (показчиків, списків літератури, оглядів) з української художньої літератури, критики, літературознавства, що були видані упродовж останніх двох десятиріччів років.

Перегляд зібраних матеріалів переконливо доводить важливість уваги в наш час до осмислення творчого доробку українських письменників-класиків і свідчить також про розмаїття творчої палітри сучасного літературного процесу. Бібліографічний посібник красномовно доводить не лише неспинний розвиток в Україні красного письменства і літературознавства, а також бурхливу роботу бібліотек різних видів і рівнів щодо підготовки бібліографічних праць, популяризації українського Слова.

Загалом вважаємо, що показчик підготовлено на високому професійному рівні, видання є корисним, як для розвитку наукової бібліографії та літературознавства в Україні, так і для подальшого розвитку інформаційно-довідкової системи наукових

бібліотек України та зарубіжжя. Він слугуватиме оптимізації використання довідково-бібліографічного фонду, ефективності пошуку інформації широким колом користувачів – науковими, педагогічними і бібліотечними працівниками, студентами ЗВО, літературознавцями і культурологами. Безперечно, опрацювання, дослідження, розкриття змісту та введення до наукового обігу бібліографічних джерел сприятиме популяризації творчої спадщини діячів української культури і науки, надбань української художньої літератури у світовому контексті.

АРХІВНІ МАТЕРІАЛИ



Присяжнюк Анастасія Андріанівна

(22. 12. 1894 (03. 01. 1895),

*м-ко Погребище Бердичівського пов. Київської губ.,
нині місто Вінницького р-ну Вінницької обл. – 08.*

*Об. 1987, там само) – фольклористка, краєзнавиця,
етнограф, педагог.*

Спроби біографії.

*Написала Настя Андріанівна Присяжнюк
(продовження. Початок № 5)*

Не раз приходила Ганна, плачучи, що Марченчиха заїдає, не вгодиш ні в чому. Помастить Ганя припіка, а вона ножем обдере. Мама плакали, але ні слова докору, що пішла проти волі.

В січні 1903 р. родився Василько в Ганни, моїй волі прийшов кінець. Я пішла нянчити дитину до Ганни. Нянчила дитину, а додому їсти ходила. Василько був крикливий дуже. В нього була золотуха. Кричав день і ніч і я натерпілась. Правда я ночувала дома, а раненько йшла. Обідали, але мене не просили. Ганя не мала права, а багачка Марченчиха лучше собаці вилле, ніж дитині дасть. А Марченко, знаючи наші злидні ще й скаже: «Вони пани вони привикли лягоміни* їсти та так рано хіба вони їдять?» і справді я бігла додому обідати в годин 10, як зголоднію.

Марченчиха мала корову, що давала відро молока зараз, а ні разу не дала склянки молока. Пригадую випадок вже восени. Вечером печуть хліб і пироги з калиною і буряком. Я так захотіла цього пирога як не знаю чого і от я не йду додому. Ганя каже: «Йди вже, Настуню, додому».

– «Я буду ночувати...». Ганна в жах прийшла. «Йди, Настуню».

– «Я не піду я вже боюсь».

– «Я тебе проведу».

– «Я хочу ночувати».

А пироги вже в печі. Ганя насилу мене вговорила і провела. А по дорозі сказала, що знає чого я остатись хотіла – пирога хотіла.

– «А пироги не пощитані, я завтра раненько тобі свій принесу».

В хаті було сім душ і 7 пирогів заліпили а мене не врахували. От яке було ставлення. В жнива Василька Ганна приносила до мами й я гляділа під наглядом. А восени я пішла до школи. Ганна мені набрала спідницю й блюзочку, а Іван старі чужі чоботи

*Легуміни (лат. legumina – овочі, стручкові) – це запозичений з польської та галицької кухні термін, що означає солодкі ласощі, вишукані страви або кондитерські вироби.

полатав і так мене спорадили в школу.

Іван для мами був не зять, а рідний син. Він до них і за порадою й так поговорити ввечері прибігав. Шие, шие чоботи набридне схопивсь, і дивись вже стукає молотком і там дошка одірвалась, там двері не так там щось з перелазом і Іван вже полагодив.

– Мамо, мамо! Я вже прибив дошку. А як п'яленький, то ще й скаже:

– Мамо, мамо! Мені люди кажуть, чого це ти на неї мамо кажеш?

– То й не кажіть. Про мене хоч горшком називайте, оно в піч не сажайте, – скажуть мама

– Е ні, ви мені як рідна мати, а то й ще й лучше.

Василь літом 1903 року приїхав з Одеси і мав призначення в Левнівку. Матрона найшла школу в м. Ржищеві. Вчилась вона на круглі п'ятірки. Написала туди з Дамцею Панасевич і прислала, щоб приїжджали. Василь сказав мені, що це він школу найшов. Школа одна на всю Київщину для дівчат второкласна при Монастирі. Туди приймали дітей вчителів, фершалів, урядників, дяків. Василь каже, що записав її на своєму утриманні учителя. Не знаю. Знаю тільки що й тут мама пішли на велику жертву. Мотрону треба було вирядити за певними правилами. 2 формених плаття, фартухи, одяло простині, 4 пари білизни, черевики і ще й заїхати туди. Їхати в Київ, а з Києва ще Дніпром до Ржищева. А за що випровадити? 50 крб тато залишили Мотроні, то опікуни покладали до возраста літ до 21 року. І взяти їх не можна. Мама позичили в Ганикея 20 крб і все пішло на одягу, а на дорогу може і в Івана взяли, бо він любив Мотрону. Щоб віддати Ганикейові мама продали 40 пудів хліба – в осені було дешево. А ми вже четверо остались більше на картоплі.

Я вже з Феклою пішла в школу. Часто в Сілівейстра начувала.

Вчителька моя Марія навіть звернула увагу, що я бідна і зазвала мене й Феклу в учительську, в якій вона жила з матір'ю, і дала нам цілий вузлик своїх платтів жакетика, щоб мені й Феклі перешили.

А опікун дядько Ригорко приїхав, знаючи наші злидні і почав умовляти маму, щоб оддали мене в найми.

– Віддали б ви Настуню в няньочки, то була б не голодна і якусь би одежинку заробила, – додає й дядина.

Мама сиділи на лежанці й плакали:

– Не можу віддати, Гандріян вмирав і наказав мені вчити дітей.

Як же я можу забрати її з школи?

– От, стара, – каже дядько, – Гандріянові однаково в землі лежати, а ви тут попухнете з голоду голі й босі.

А мама стали на свому, що не можуть з Андріанової волі вийти. Так дядько з дядиною, навіть не роздягались, це було зимою, і поїхали назад в Чорнявку. В них вже було й місце в хазяїв для мене.

А мама ця благородна неосвічена жінка твердо татів заповіт держала і вчила нас. Це було в той час, коли на всю Лисогору, Гарасимівку, Шпаківку не ходила ні одна дівчина в школу.

А нам злидням треба було витерпіти все. Не раз сміялись, що ми по-панськи ходимо. А ходила я ось як: сорочки нема. Пошили з рукавами з червоненького ситчику так як сорочку з рукавами, підперезали крайкою Разом і сорочка й платтячко і так місяців 5 хожу, поки тепло і поки не порветься, а мама щось ще розкорпають.

Сміялись, що «пани мої дрібнесенькі, а ваші, як біб».

Журились мама що й Мотрона не приїхала на різдв'яні канікули.

Ганна з Іваном почали хату ставити й мама, що могли трудом помогли.

Йшов 1904 рік. Іван не добудував хати, сів мало не в вальки, але війна Русько-Японська. Іван вже не вірив ні в Бога, ні в царя. Був дружний з Василем Андріановичем і той йому тлумачив, що Бога нема і ці слова падали на добрий ґрунт.

Іван ставив питання: За що йти воювати? Він 5-ь років віддав життя вже в Армії. Тепер робив гірко день і ніч, поки на хату згорився.

Марченко старий мав дуби, але й полінячки не дав на хату. Дав 15 соток города, на якому ще росло дубів з 15. Марченкових, то й картопля не росла.

Захищати землю? В нього поля не було. Захищати панів, в яких вся земля? Не захищати їх, а вибити до ноги. Так говорив Іван і всі згоджувались, а мобілізація і всі пішли. Іван пішов, але через місяць тяжкі вісті: Іван в лікарні для божевільних. Вже найшлися і такі, що написали своїм додому, що Іван Марченко прикинувся сумашедшим бо не хоче йти на війну за царя і такі балачки провадив в казармах серед солдат. Його хотіли взяти в тюрму, а він прикинувся, то в лікарні. Ця звістка приголомшила Ганну і всіх нас, особливо маму. Як прикинувся, то муки буде терпіти, як справді зума зійшов, то щож робити. Плачі в хаті. Ні поради ні розради. Поїхати до Івана, то Ганна от от родить. Я ночувала в Ганни. Палити нічим. Пішла Ганна в беріг нарубала якоїсь верби, а порубать не в силі. Посунула кілька ломак в піч цілими: оземок в печі а верх аж на лавці, на перепічному вікні. Прийшли сусіди й дивуються, що це за паливо, а допомгти ніхто не поміг.

Вночі будет мене Ганна: «Встань, Настуню, я вчаділа вже й кілька раз на двір виходила – голова болить. Встань і піди скажи мамі, щоб прийшли, бо я вчаділа. Не бійсь досвіток. А ти остань дома Я пішла. Мама хутко взулися і пішли без слова. А на ранок я дізналась, що родився Ригорцьо. Поклали його на печі. Там він пролежав, 6 тижнів і як тихо жив так тихо вмер. Це вже початок 1905 року. Похорони.

Вже 2 сім'ї голодних.

Івана, хоч він всі процедури в лікарні витерпів, скільки його не кололи, але визнали здоровим і повернули в казарму. Іван з армії втік. Прийшов додому. Поліція найшла дорогу до його хати, але він тікав на другі двері. Життя було розбите й бідне.

Я не сказала, що літом 1904 року Мотрону знов треба було в школу відправляти, а вже й продати не було чого. Мотрона стала клопотати через опікунів, через волость, щоб взяти гроші, ходила на Босе, в Чернявку й насилу виходила 25 крб. Це вже її і хватило. Ходили до Батрака й мама кілька раз, а клопоту на мамину голову багато.

Треба сказати, що Мотрона вчилась на круглі 5, і її нагородили: виділили 60 крб. А так як вже не мала чим заплатити за право навчання і за прожиття в общежитії, то

ці 60 крб і взяли за це. Коли б вона заплатила за себе раніш, то цю нагороду дали б її на руки. Отже, вона сама на свої кошти себе утримувала.

Весною 1905 року ми так збідніли, що мама не послали грошей, щоб Мотрона приїхала на великдень. Василь нам з Феклою вперше набрав по платтячку, а Мотроні не послав грошей на дорогу. Василь грошей не вмів берегти.

Приїхала Мотрона літом вже вчителька. Мама радіють і всі радієм, що вже вчителька, вже буде допомога.

Але материне серце неспокійне: Мотрона приїхала безвірницею, заборонила, нам дівчатам, богу молитися. Як ще образів не повикидала.

Вторік на Великдень мама чуть з горя не вмерли, що Мотрона дуже вірвала а з чистого четверга нічого не їла до Великодня: мама ходили й плакали всі ці дні – бачили дитина гибне з голоду.

А тепер, що буде як дізнаються люди? Але мама несвідомо пішли за своєю дитиною і теж перестали Богу молитися. Афона вже не молили богу. А злидні не кидали нас. Василь вчитель на канікулах без копійки, Матрона без копійки, і ще нас троє й Ганна бідує по ланах бігає, а Іван мусить ховатися, хоч війна кончилась, але царизм свого не дарує й має його судити військовий суд. Мотрона й Василь з Іваном в союзі ховають його, підтримують, але мамі не легше, коли горе в родині.

Коли злидні вже дуже допечуть, мама й скажуть:

- Отак богу не молитесь, лоба не перехрестите, то й добра нема.
- Мамо, адже й ви не молитесь, – скажу я.
- Ще що видумай! Ви ще спите, як я палю в печі й помолюсь як умію
- Е, мамо, я з печі дивлюсь на припічок і бачу, що тепер ви не молитесь.
- Біжи ще Явдосі чи Марині скажи, що я не молюсь!
- Нащо Явдосі? Нікому я не скажу, а вам кажу, що не молитесь.

В нас вже й коровка завелась. Мама примачулили поросятко, продали і помаленьку стягнулись на «хвоста», як вони казали.

Та корова мало молока давала. А й Ганні треба й Іван прибіжить, що зага пече – дадуть шкляночку.

От як сядемо їсти кисле молоко в середу (підреслення – Н.П.), то наша многострадална мама тільки боялась, щоб сусіди не дізнались. Коли хтось ішов, то хутко приймали миску з тим злощасним молоком.

То був старий режим, релігія насаджувалась царизмом і міцно держала темних людей в своїх лабетах. А забобони, повір'я.

З боку нашої мами на той час це був подвиг.

До Василя сходились вчителі по 3-4 чоловіки були по тижневі. Сперечались, мріяли, події 1905 року до них доходили. Дістав Василь українську книжку «Вік», про бога спорили. Василь ще 1904 році прочитав Дарвина й тепер Матрона була з ним згодна про бога.

А мамі голова туманіла, чим цю ораву нагадувати. І ні разу скарги від них не чула. Варили куліш і часом, нам малим, не хватало.

Давали цибулі хліба і годі...

Це мама селянська жінка затуркана забита пішла в школу до завідувача Мельничука й просила його поради, що робити, що в Фекли книжок нема, нема за що купити. Як він її порадить чи забрати дівчину з школи? Фекла вчилась добре дуже. Мельничук порадив Фекли з школи не забирати, а він як поїде в Бердичів, то може що вдасться. З Бердичева Мельничук привіз Феклі книжки. Це був 1904–1905 нав. рік. Фекла розказує що їй було дуже соромно, що мама прийшли в школу. А де було серце мамине, яка не знала, як з таким паном говорити, як до нього приступити. Не одну ніч не спала, але відважилась. Це був подвиг. А в такого дядька Сілівейстра, багача, Кузьма навіть школи не кончив.

– Може з 3-ої групи пішов. А такий гуменний, що мав кілька коровів, як дядько Ригорко, то й зовсім Машки не вчив – осталась неграмотна

Мати була єдина жінка на село яка турбувалась про освіту дітей. То вона пішла в волость, як хотіла Феклу вчити далі, і взяла в волості удостоверение: «Вдова Мария Присяжнюкова по имуществу принадлежит к категории самих бедных крестьян в чем и видано ей настоящее удостоверение на предмет ходатайства об определении в училище дочери Фекли Андриановны Присяжнюк», підписались Н. Левченко і Р. Мілятицький.

Найбідніша й найрозумніша мати своїх дітей.

Літо 1905 року. Матроні дали призначення в Дерганівку (Білилівка). Але знов: в чому їхати? Знов біганина до опікунів, до волості, щоб вирвати 25 крб. Вирвала зібралась і поїхала. В легше в мами на душі. Крутять кужеля, деруть пір'я але малий спокій. Якийсь маніфест, але ми про це не знаєм. Іван вже сидить дома й шиє. Я ходжу в 3 групу, Фекла в 5-ту. Афон малий тільки все їсти просить. Худючий і все кричить «Їсти». Мамі серце скіпається, але коли хтось прийде, й він канючить «Їсти хочу,» то вціпнуть кусочок сала чи молока. А потім стали класти коло себе качалку й свого любимця, що мають коло нього віка дожити, качалкою по ребрах по кістках.

Мама нас не били так вговорювали, а десь то добре біль до серця доходив, що мусіли бити прилюдно.

Мама прилюдно як могли наші злидні скривали, але вони вилазили.

Я жила як в раю. Рано пообідаю в школі Бузі Лівшку дам задачу дасть мені хліба з гусячим жиром. Піду до дядька Сілівейстра – там переночую, то мені печене й варене бо Галька хоче, щоб я була з нею й я цілу ніч з нею сижу читаю, а вона вишиває. Маріця й Кузьма півдня сидять, на дорозі щоб мене до себе запросити на ніч. Часто йшла ночувати до Олі Сидоренко, які помагала задачі рішати, й за це вона мені і бубликів купить і зернят гарбузових ціле решето дає. А мати макітру вареників передо мною ставить – лиш би я приходила.

Я йшла начувати часом тиждень не була дома, і не розуміла, що мама хвилюється, де я. Може де в воді? Може де собаки розірвали? То ж дорога водами, болотами, річками, кладками, полями. А я лише тепер розумію материне серце. А як і приходила додому, то цибулі, миску капусти кислої півчайної ложечки олійки і з хлібом наїлась.

Для мене байдуже, що їсти. Фекла ніколи ні в кого не ночувала.

Мама як і давніше в Беюмена брали набір все і навіть напір листами.

Зошит коштував 3 коп, а де їх взяти? і мама купляли листи паперу, ми їх зшивали й виходило 1½ коп. зошит, але без обкладинки. Ми з Феклою дуже від цього страдали, бо зошити наші були поперечні. Сміялись всі. І яка радість була як вмер Стасько і мене попросили псавтир читати. Це ж бухінець хліба, хустинка на злотий і ще Явдоха дала 20 коп. Такий заробіток. А ще був дохід, як ходили колядувати: Можна було 15 коп. наколядувати. Це же сума! А я ще вхитрилась, хоч дівчатам було не положено ходити хрестувати, то ходила, до тих, хто на полі, що до них рідко хто ходить. Була в Сіренка Івана, Кульбіді Ригора Гольки Баби Тодори і навіть в Миронихи і Явдохи Данил.

А на посипання давали гроші, але тільки хлопці ходили й я не відважувалась піти.

Так ми перезимували й зиму 1905-1906 року. Чи дала щось Мотрона мамі з грошей не знаю, а нам з Феклою набрала на плаття на великдень. Це вже було щастя неописане. А 5 травня родилась в Ганни Яринка. Я вже нянька (підкреслення – Н.П.) це тоже заробіток. Фекла закінчила 5 групу й готувались десь в школу далі. Не знаю чого Мотрона її в Ржищев не направила...

Івану прийшло з Житомира, щоб явився в Військовий суд. Чи його нарешті поліція взяла, але суд присудив 2 тижні арешту по місцю жителя.

От він і сидів при волості. А до нас. біда за бідою стали заглядати.

Мотрона поїхала в Білилівку й там зв'язок встановила з своїм вчителем, що вчителював в Ширмівці – Крикливий. Може він її ще познайомив з Козятинськими залізничниками и вона почала Революційну роботу в Білилівці. Толкувала маніфест, який вийшов 17 жовтня. Кого вибрати в депутати, щоб інтереси людей захищав. Організувала дівчат, і стала їм рукоділля ввечері преподавати: вчила шити, квітки робити, а разом і читала революційні книжки. Толкувала. Тепер свобода, то відкрила вечірню школу для хлопців, хоч цього не можна було робити при приходській школі: читала їм книжки нелегальні й додому давала. Це донеслось до поліції. Виділили стражника до неї на цю вечірню школу.

Прийде посидить, що ж він бачить арифметику читання. Прийде як книжки міняє, то дає хлопцям житія святих ті, які були в шкільній бібліотеці, а нема Стражника, то вона дає нелегальні книжки, Дали знати до начальства з'їхав попечитель (духовний чин) все добре, в дітей гарні знання, а в руку попечителя не поцілувала.

Весною кончився навчальний рік і її звільнили з Білилівки. Це ще півбіді. Мало шкіл.

А мамі це як гострий ніж в серце.

Отже Василя не захотів поміщик Гейне в Левківці, бо в 1905 році була на буряках забастовка – перевели в Кулешів. Це не страшно.

А тут почалися такі події, що мама вже цілі ночі не сплять.

Мотрона зв'язалась з Ловчинським і з єврейськими робітниками. Ловчинському з Києва передав прокламацій Павло Фролович Адаменко.

Більшість прокламацій мали розпов. Мотрона, Василь і Іван Марченко.

Як мама дізнались не знаю, бо я нічого не знала.

Вночі прокинулась чую розмова: Прийшов Василь і тихенько питає мами (а мама сидять):

– Не було ще ?

– А хіба ж ви не вкупі були? –

Мама вийшли на двір і все ходили, ходили. Аж вдосвіта прийшла Мотрона мало не по пояс мокра оброшена, в болоті, і так вона лягла спати в клуні на соломі, а мама ходили по подвір'ї й стерегли, щоб хто в клуню не зайшов, не побачив, а розбудити, щоб передяглась, жаліли. Це святе слово мати. Нам не давали по двору голосно говорити. Бігли з прокламаціями до Матрони, щоб прочитала, то мама казали, що її нема вдома. Десь пішла. Мама був добрий конспіратор.

Ціле літо в нас збори. То приходять читати, то пісень вчити то за порадою. Мотрона всіх приваблює і Феклиних і моїх товаришів, щоб їх на свою сторону приваблювати прощупувати, хто здатний пропагандистську підпільну роботу виконувати.

Був такий випадок всі ми були в церкві на хорах – співали. Мотрона сказала, щоб я і Фекла просили до нас в Братерську пасіку погулять хористів. Стали думати, коли, що, де збиратись.

– А прямо зараз, – порадила Мотрона.

Пішли всі. Душ 20. Як з церкви, то, звичайно, голодні.

Прийшли не в пасіку, а до нас. Мама варили їсти для своєї сім'ї: борщ і локшину до молока А тут враз стільки народу.

Сіли всі за стіл. Сміх. Жарти. Ті, що сіли на покуті, сміялись з тих, що коло подушок, і як мама вийшли з становища? Дістали ложок, накроїли хліба. Насипали дві великих миски борщу і поставили тим, що на покуті, а ще дві миски локшини з молоком досталось тим, хто коло подушок. Сміху жартів веселості було тьма.

– Ага їжте борщ покутяни, а ми коло подушок будем локшину з молоком. А що взяли?

Тепер то, майбуть, би сталось високе давление крові, а тоді мама так мудро зробили, що й не придумаєш.

Цілий день веселились різні гри вдома і в лісі. Полуднали цибулю молоду м'яту з хлібом. Але думаю, хто ще є в живих ту днину згадують.

Мотрона радила куди вчитися йти. Що читати, де книжок дістати. А помню той день вона найбільше Веру Шевченко обробляла. Довго говорили.

Назад лодкою їхали на Габриля. Мама були той день без обіда, але скарги ми не чули.

Від маминого ока нічого не скрилось, але вони так себе поводили наче їх і не було. Повна воля нам Мотрона організувала з Погребищенських хлопців політичний гурток і проводила читки, збори давала настанови, кого куди послати щоб зробити забастовку, на буряках. Коли збори були в нашій хаті, то Мотрона мене й Феклу

ставила на чатах, а мами не ставила, але вони до половини ночі ходили й на дорогу й за хату й прислухалися до кожного шелесту. Коли всі порозходяться, то допіро лягають на лежанці спати. На твердій лежанці на дранті. А чи ж не спали вони?

А рано знов керувати немудрим господарством і чим нагодувати не тільки своїх дітей, а й Василевих нахлебників 2-3, що горланили, співали, а помочі з них не було. І не видно, щоб Василь щось давав до хати.

А тут ще горе: Іван з Ганною чогось став битися. Прийде Ганя плаче, а раз забрала Яринку колиску саме в жнива й покинула. Ну, щось мама йдуть доять корову Ганнину й журяться. Вже Іван нам обробляє поле з половини, бо в нього поля нема.

Ганна сіє собі коноплі в нас на полі, а мама ще й прядуть Ганні і це все за ті Латуни. Це було в жнива. Через тиждень десь Ганя пішла до Івана. Жнива. Яринці, 2 місяці. Я дитину гляжу, але це все турботи мамині. Вони разів два йдуть наглядати. А раз я була з Яринкою й почалась гроза, град. Я сама, град розбив вікно, а я щоб від грому сховатись стала під комін (а кагла ж відкрита). Мама так перехвилювались, що чуть не вмерли. Ще град не кончився, як вони вже босі по болоті бігли до мене. А рана вже була велика.

Не раз вони казали, що тато їм читав житіє святих Андріана і Наталії. Андріан казав: «Жінко, через дітей ми терпимо нещастя. Не було б дітей не було б печалі, але не було б дітей не було б і радості». Але ми повинні сказати, що щось наші мама з нами мало радості бачили.

(архівний текст подано зі збереженням орфографії;
продовження в наступному номері)

*Висловлюємо щирі вдячність директору
КУ «Погребищенський краєзнавчий музей імені Н. А. Присяжнюк»
Княжук Л. В. за надані архівні матеріали*

Адреса редакції:
21001 Вінниця, вул. Острозького, 32
Тел.: (0432) 61-66-20
098-010-71-88, 097-688-62-79
E-mail: info@vspu.edu.ua; kafedra-lit@ukr.net
Офіційний сайт журналу:
<https://intranet.vspu.edu.ua/ukrlit/index.php/journal>